L'EDUCATION MUSICALE



N° 382
Novembre 1991
Mensuel

ISSN 013 1415

Prix : 35 F

L'EDUCATION MUSICALE

CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE

T.V.A. incluse

TARIF au 1er septembre 1991	FRANCE	DOM-TOM ÉTRANGER Supplément Avion 130 F
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	320 F	380 F
Abonnement COUPLE (x 5 iconographies)	350 F	410 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1992)	78 F PORT INCLUS 13 F	90 F
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie, le Baccalauréat)	500 F	600 F

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 10 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale, (seule) .... 35 F

Education Musicale et Supplément Iconographique .... 40 F

Joindre 13 F en timbres pour expédition par poste France et outre-mer.

Les textes à insérer ainsi que les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi – Tél. : 60.69.69.91 (Joindre un timbre pour la réponse).

Editions Charles NEGIAR S.A.R.L. – 23, rue Bénard, 75014 Paris – Tél. : (1) 45.42.34.07 – Fax : 45.43.26.74 – Directeur de la Publication : Charles NEGIAR

DEPOT LEGAL : 4e TRIMESTRE 1991

Imprimeries ICN S.A. – 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL

47e Année NOVEMBRE 1991 n° 382

"Ce n'est que par l'éducation musicale que nous arriverons à aimer la musique, à l'aimer et à la comprendre, car on ne peut l'aimer si on ne la comprend pas."

Ernest REYER.

SOMMAIRE

N° Commission paritaire : 58 972 N° ISSN 0013-1415

EXAMENS et CONCOURS

■ Programme du concours externe de l'Agrégation d'éducation musicale et chant choral, session 1992
(BO n° 27 - 11 juillet 1991)

I. Programme de caractère général non limité à la discipline

– Apollinaire et les arts.

Textes de référence
Apollinaire : *Alcools* (éd. Gallimard), *Les peintres cubistes* (éd. Hermann)
– Le thème de la nature dans la littérature et les Arts à l'époque du premier romantisme.

Textes de référence
Novalis : *Les disciplines à Saïs* (trad. de Maeterlinck).

II. Histoire de la musique

– L'apogée du contrepoint et les prémices de l'esthétique baroque dans le madrigal italien de 1580 à 1603.
– L'esthétique des Lumières.
– Tradition et modernité de la musique de chambre en Allemagne dans la deuxième moitié du XIXᵉ siècle.
– Musique et musiciens à Paris de 1917 à 1929.

Textes de référence
Marenzo, *Madrigaux à cinq voix*, Livres 5 et 6 (Publicationem Alterer Musik, Hidelsheim, 1967)

Monteverdi, *Madrigaux*, 4ᵉ Livre (éd. par Malipiro, chez Universal)

Rameau, *Traité d'harmonie.*
Rameau, *Pièces en concert,* (éd. Le Pupitre)
Brahms, *Quintette pour clarinette* (éd. Heugel)
Ravel, *L'Enfant et les Sortilèges* (éd. Durand)
Falla, *Concerto pour clavecin* (éd. Eschig).

Concours interne

Histoire de la musique

I. L'esthétique des Lumières

Texte de référence
Rameau : Traité d'harmonie.
Rameau : Pièces en concert, éd. Le Pupitre.

II. Tradition et modernité dans la musique de chambre en Allemagne dans la deuxième moitié du XIXᵉ siècle.

Texte de référence
Brahms : *Quintette avec clarinette,* éd. Heugel.

III. Musique et musiciens à Paris de 1917 à 1929

Textes de référence
Ravel : *L'Enfant et le sortilèges,* éd. Durand.
Fallla : *Concerto pour clavecin,* éd. Eschig.

■ Programme du concours externe • CAPES Session 1992

I. Histoire de la musique

– L'Apogée du contrepoint et les premices de l'esthétique baroque dans le madrigal italien, de 1580 à 1603.

Texte de référence
Marenzio : *Madrigaux à 5 voix.* Livres 5 et 6 (Publicationem Alberer Musik, Hidelsheim, 1967)

– L'esthétique des Lumières

Texte de référence
Rameau : *Traité d'harmonie*

– Musique et musiciens à Paris, de 1917 à 1929

Texte de référence
Ravel : *L'Enfant et les Sortilèges*, éd. Durand.

II. Formation musicale pour l'épreuve d'Ecriture

Une formation comprenant au moins l'effectif suivant : piano, flûte, violoncelle.

Concours interne

Programme d'Histoire de la musique pour l'épreuve de dissertation :

Première question : la messe grégorienne.
Texte de référence : *Offices de Noël et de Pâques.* Graduel Triplex. Solesmes-Desclée

Deuxième question : le mythe du séducteur dans l'opéra mozartien.
Texte de référence : Mozart, *Don Juan* (édition Eulenburg).

Troisième question : *Volkslied et Kunstlied* dans le romantisme et le post-romantisme.
Texte de référence : Mahler, *Kindertotenlieder*(édition Philarmonia).

■ Programme de l'épreuve facultative d'éducation musicale du Baccalauréat de l'enseignement du second degré excepté le bac F11.

– Beethoven : 7ᵉ symphonie (édition Heugel)
– Fauré : 2ᵉ sonate pour violoncelle et piano en sol mineur, opus 117 (édition Durand)
– Ligeti : Lux aeterna (édition Peters)

W. A. MOZART,

Concerto pour Clarinette, K. 622

par **Jean-Marie THIL**
Professeur agrégé-A3 Nevers

1791 : Année fertile qui, pour clore une création trop précocement interrompue mais ô combien féconde, verra naître une ultime pléiade de chefs-d'oeuvre :

– le 27ᵉ et dernier concerto pour piano, en mi bémol, K. 595, achevé le 5 janvier;
– 3 lieder, K. 596 à 598, le 14 janvier;
– divers menuets, danses allemandes, contredanses, K. 599 à 605a en février, K. 611 en mars, K. 535B (inachevé);
– une fantaisie pour orgue, K. 608, le 3 mars;
– "Per questa bello mano", air pour voix de basse, contrebasse et orchestre, K. 612, le 8 mars;
– "Ein Weib ist das herrlischste Ding", variations pour piano, en fa, K. 613, en mars;
– le 6ᵉ et dernier quintette à cordes, en mi bémol, K. 614, achevé le 12 avril;
– un andante pour orgue, K. 616, le 4 mai;
– l'adagio et rondo pour Glassharmonica et ensemble de chambre, K. 617, le 23 mai;
– l'Ave Verum, K. 618, le 17 juin à Baden;
– la Petite Cantate allemande, pour ténor et piano, K. 619, en juillet;
– "La Clémence de Titus", K. 621, opéra créé le 6 septembre à Prague;
– "Io ti lascio, o cara, addio", aria pour basse et cordes, K. 621a, en septembre à Prague;
– "Die Zauberflöte", K. 620, Singspiel créé le 30 septembre;
– le concerto pour clarinette, en la, K. 622, début octobre;
– deux choeurs maçonniques pour voix d'hommes, K. 623 et 623a, en novembre;
– le Requiem, achevé par Süssmayer, en décembre; K. 626;
– plus un mouvement inachevé de quatuor, en la mineur, K. 515c, et un allegro inachevé pour quintette avec clarinette (datant peut-être de fin 90) K. 516c.

Le concerto pour clarinette

Avec le somptueux quintette avec clarinette K. 581, ainsi que deux autres quintettes similaires restés inachevés (K. 516c et 581a), Mozart avait déjà écrit pour son ami et frère en maçonnerie, le clarinettiste **Anton Stadler**. C'est encore pour lui qu'il ébauche, en 1789, un concerto pour cor de basset, qui, momentanément abandonné, servira de trame au concerto définitif pour clarinette, objet de cette étude. Le lecteur passionné pourra s'amuser à comparer ce dernier avec le quintette K. 581 (1), ainsi peut-être qu'avec le Trio dit "des Quilles" K. 498 (2) : il y décèlera de nombreuses similitudes qui démontrent surtout à quel point Mozart tient compte des capacités, qualités et désirs des exécutants auxquels il destine ses compositions.

Nous n'aborderons pas les débats que suscite la **partition** de ce concerto, **reconstituée** à partir d'un matériel d'orchestre publié en 1801, le manuscrit autographe étant hélas perdu. Même la date de composition n'est pas sûre, présumée entre le 28 septembre et le 7 octobre; seule une lettre écrite à Constance permet de fixer l'achèvement de l'orchestration aux alentours du 7 octobre...

La nomenclature retenue est légère : 2 flûtes, 2 bassons, 2 cors et les cordes; soit absence de hautbois, clarinettes, trompettes et timbales. Mozart se réserve ainsi une palette à la fois colorée et peu écrasante, évitant même les clarinettes dans l'orchestre pour éviter toute doublure avec le soliste, mais conservant précieusement les cors ainsi que deux pupitres (aigu-grave) de bois.

Ajoutons enfin que la version connue de ce concerto prévoit l'usage d'une **clarinette en la**, et que nos citations thématiques seront transposées aux hauteurs et tonalités réelles.

---

(1) Notre revue a publié une analyse du 3ᵉ mouvement de ce quintette dans le numéro 369 (juin 90) sous la signature de Bernard Leuthereau.

(2) Au cours de ses moments difficiles, à partir de 1786, Stadler et quelques autres amis (Puchberg, Jacquin, etc...) invitent souvent Mozart qui compose alors diverses pièces pour eux. La légende affirme que ce serait chez les Jacquin, pendant une partie de quilles, que Mozart aurait composé ce trio (K. 498) pour piano, clarinette et alto, daté du 5 août 1786.

Premier Mouvement : Allegro.

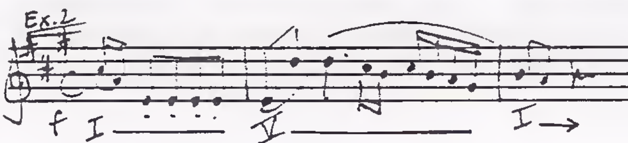
Le premier mouvement, en la majeur, propose très classiquement une **forme sonate**, mais d'un traitement malgré tout assez libre, ne serait-ce que par le nombre de thèmes : cinq au total.

LA PREEXPOSITION, ne saurait ici être appelée **exposition d'orchestre**, le soliste étant perpétuellement présent; mais son rôle n'est jamais prépondérant puisqu'il se limite à une doublure systématique des premiers violons, assortie de nombreux changements d'octave liés à des questions de tessiture (3). Toutes les parties sont proposés à la tonique, la majeur, conformément aux principes alors en vigueur et selon le détail ci-après.

Le thème principal (ex.1), exposé dès le début, impose d'emblée une profonde et tranquille sérénité : une blanche jouée piano, quelques croches conjointes, de petits intervalles descendants bien liés. Une reprise incluant les vents (mes. 9) varie quelque peu la fin de la phrase :



La transition (mes. 16) propose une ritournelle très plaisante qui sera plusieurs fois exploitée par la suite (ex. 2). Les notes répétées, l'élan ascendant de 7ᵉ mineure parachevé par une subtile broderie descendante, les simples appuis arpégés sur les degrés I et V en la majeur, créent ici un charme immédiatement séducteurs :



En guise de **thème B** (mes. 25) réapparait très brièvement l'ex. 1, toujours en la majeur, mais traité en imitations resserrées à 3 entrées : violons 2, altos et violoncelles, soliste et violons 1 (4).

Très vite apparait **la coda** qui débute par un nouveau contrepoint exploitant la mesure 1 de l'ex. 1 (mes. 31). Diverses formules typiques comme les trilles des violons (mes. 39 sq.), ou l'arpège insistant de l'accord de tonique (mes. 55-56), annoncent la fin de cette exposition. On notera peut-être, au piano subito de la mes. 49, un unisson non accompagné d'une formule qui n'est autre que l'inversion de la mes. 3 de l'ex. 1.

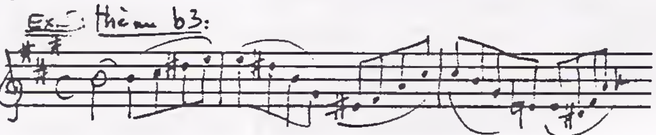
L'EXPOSITION DE SOLISTE débute logiquement (mes. 57) avec l'ex. 1. La redite de ce thème (mes. 65) est considérablement modifiée sur la fin, enrichie des broderies variées de la clarinette.

Trois courtes mesures de **transition** (mes. 75) reprennent l'arpège ultime de la coda précédente (cf. mes. 55).

Le **thème B** (mes. 78 à 133) s'étale longuement sur 55 mesures. En réalité, il compte **trois thèmes** différents, tous de caractère mélodique, et évoluant tonalement vers la dominante (mi majeur), conformément aux "définitions". Ainsi le premier (b1, ex. 3) est en la mineur, ton homonyme de la tonalité générale; le deuxième (b2, ex. 4) en ut majeur, relatif de b1; une modulation au ton voisin de mi mineur (mes. 94) amène finalement la tonalité attendue (mi majeur) par homonymie pour le dernier (b3, ex. 5). Tous ces thèmes sont prétexte à de petits développements internes du soliste







Cette partie se poursuit par divers rappels d'éléments antérieurs comme (mes. 108) la queue de la transition (cf. mes. 20), puis (mes. 116) le thème b1 (au relatif do dièze mineur, ex. 3), et sans oublier (mes. 128) la reprise, en mi majeur, de l'ex. 1 en imitation (cf. mes. 25).

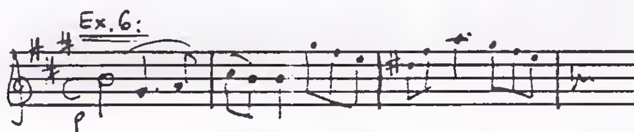
---

(3) A moins que cette doublure ne soit le fruit d'une erreur historique liée à la reconstitution de la partition d'après un document tardif plus ou moins fiable... Ceci dit, l'usage montre que certains solistes s'abstiennent délibérément d'éxécuter cette exposition d'orchestre, position parfaitement défendable selon des critères d'ordre formel et historique.

(4) Le principe consistant à redonner le thème A sous une forme plus mélodique (ou contrapuntique) en lieu et place du thème B présente le double avantage d'un fort sentiment d'unité associé à un changement perceptible de caractère. D'où son grand succès, surtout chez Haydn qui en fait un usage assez fréquent (Quatuor "l'Empereur" p. ex.), et même Beethoven (mouvement central de la sonate op. 109). Par contre, le fait est exceptionnel dans les oeuvres ultimes de Mozart, ce concerto en constituant un rare exemple.

La coda (mes. 134) est logiquement en mi majeur (dominante). Elle reprend les éléments de la préexposition (cf. mes. 31) mais en abandonnant le canon initial sur la tête de l'ex. 1, et en intercalant (mes. 138) un long trait de clarinette qui affirme fortement la tonalité conclusive (5), ainsi (mes. 154) qu'un rappel de la transition (cf. mes. 16). Comme on le voit, Mozart exploite très librement la forme sonate, même s'il respecte strictement la structure d'ensemble ainsi que le plan tonal.

Cette liberté se retrouve dans **LE DEVELOPPEMENT** (mes. 172 à 250) qui mériterait plutôt le titre de **partie centrale**, tant il est constitué d'une succession de traits, libres et expressifs, rarement entrecoupés de citations thématiques. On relèvera, au début (ex. 6), une intéressante contraction de la tête du thème principal (cf. ex. 1) avec la deuxième mesure de b1 (cf. ex. 3), ainsi que, mes. 200, un rappel de b2 (cf. ex. 4), ou encore de la transition (mes. 239, cf. ex. 2).



Nul doute que Stadler ait "collaboré" à la composition de cette partie qui valorise autant la virtuosité dans les traits, que l'expressivité dans les rappels thématiques (6).

LA REEXPOSITION (mes. 251) reste, quant à elle, très sobrement classique sur le plan formel. Calquée sur l'exposition de soliste, elle présente toutefois quelques légères différences avec celle-ci dans le "thème B" (mes. 272) : b1 est un peu varié et b2 est absent (il avait été cité dans la partie centrale); par contre, les retours ultimes de la transition (mes. 296, cf. mes. 108), de b1 (mes. 308, cf. mes. 116) et de l'ex. 1 en imitation (mes. 316, cf. mes. 128) sont maintenus, logiquement proposés (de même que la coda, mes. 322) dans la tonalité principale de la majeur depuis le retour de b3 (mes. 288).

Deuxième Mouvement : Adagio.

Forme lied : A(mes. 1) - B(mes. 33) - A (mes. 60) - coda (mes. 83). En ré majeur.

LA PARTIE A s'appuye sur deux thèmes exposés chacun deux fois, d'abord par le soliste discrètement soutenu par les cordes, puis par le tutti.

Le premier thème, a1 (mes. 1 à 8) propose une calme cantilène dont l'extrême simplicité confine au sublîme (ex.7) :



Il débute par un arpège ascendant de l'accord de tonique, habilement dynamisé par la noire pointée, suivi d'une immédiate conclusion féminine, délicate chute par mouvements conjoints. Les mes. 3-4 amplifient les mêmes éléments. Une subtile modulation à la dominante (la majeur) accentue l'intérêt d'une fin de phrase qui s'appuye sur le mi (dominante, mes. 5-6) puis le la (tonique, mes. 7-8). On soulignera le raffinement de l'ultime double-croche de la mes. 7, anticipation de la tonique conclusive qui, ainsi amenée et malgré une conclusion masculine, se charge d'une infinie douceur. L'orchestre se limite à une discrète basse d'Alberti aux violons, une simple pédale de dominante aux altos, et quelques appuis tonaux aux violoncelles débouchant sur une franche cadence parfaite (mes. 6 à 8).

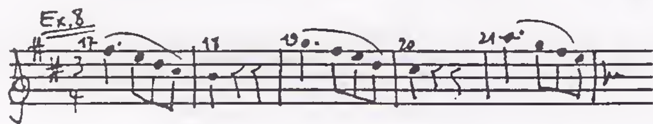
Une **redite textuelle de a1** est donnée (mes. 9 à 16) par le tutti. A cet égard, on notera que la somptuosité sonore qui en découle, notamment par une doublure violons 1-cor-flûte qui s'oppose à la couleur monochrome de la présentation précédente, engendre une spatialisation du thème d'une rare efficacité.

---

(5) Ce fragment débute en effet par des arpèges des appuis tonaux de mi majeur : I (mes. 138) - IV (mes. 139) - V (mes. 140 avec une quarte et sixte de tonique sur le premier temps) - I (mes. 141). On notera aussi (mes. 150-151), toujours en mi majeur, un long accord de tonique dont chaque note, jusqu'aux triolets, est l'objet d'une insistante broderie par la clarinette : si, sol dièze, mi, si. Tout ceci relève nettement de l'esprit d'une coda.

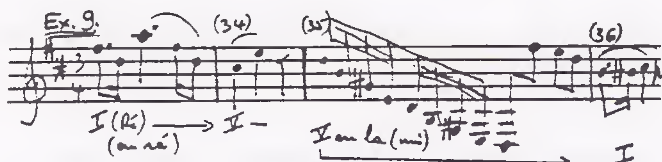
(6) Ceci étant évidemment affirmé avec les réserves d'usage relatives à l'authenticité, la partition, rappelons-le, ayant été reconstituée à partir d'un matériel d'orchestre retrouvé tardivement. Ceci dit, les habitudes de Mozart (cf. les airs de Papageno ou de la Reine de la nuit, écrits "sur mesure") et la forte amitié qui liait le compositeur à Stadler, autorisent notre assertion.

Le second thème, a2 (mes. 17 à 24) ramène la tonalité générale ré majeur (ex. 8). Basé sur une cellule descendante en mouvements conjoints, le thème répète trois fois la cellule en la haussant chaque fois d'un degré, pour s'achever ensuite sur une chute très délicate et enrichie rythmiquement, et qui aboutit sur la même formule conclusive que a1 :



On notera en particulier qu'au cours de la marche ascendante initiale, chaque degré est subrepticement annoncé par un bref emprunt préalable : ainsi le mi des violoncelles (mes; 19) est précédé d'un emprunt en mi mineur (fin mes. 18) qui prolonge d'ailleurs la descente de la cellule aux violons 1, procédé repris identiquement pour le fa dièze de la mes. 21.
Ce thème est, lui aussi, **repris en tutti** (mes. 25 à 32) avec, cette fois, les violons 2 qui prolongent les cellules confiées aux violons 1 (mes. 25 à 28), et une légère modification mélodique des doubles croches (mes. 31, cf. mes. 23). Le puissant effet de spatialisation déjà relevé en a1 se confirme ici.

LA PARTIE B consiste, en fait, en un trait, sorte de libre improvisation très expressive et sans doute concertée avec Stadler. La clarinette est au premier plan durant toute cette partie, avec une mélodie très souple et ornée qui modifie sensiblement le caractère de A et maintient constamment l'intérêt par une dramatisation progressive du discours.
Les 4 premières mesures (ex. 9) proposent un enchaînement I-V en ré majeur sous forme arpégée (mes. 33-34), puis un retour V-I dans le ton de la dominante (la majeur, mes. 35-36), plus mélodique sur la fin (7) :



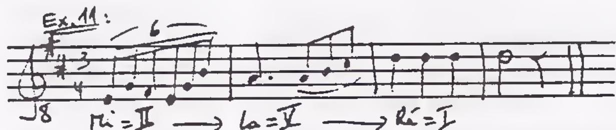
L'improvisation se poursuit (mes. 37 à 44); le lecteur s'amusera à comparer ces 8 mesures avec les mes. 45 à 53 qui reprennent les mêmes éléments sous des formes modifiées et, en fait, amplifiées, avec en particulier les mes. 50 à 51 qui "élargissent" les degrés I-II de la mes. 42. Cette reprise variée, introduite par une cadence rompue en la majeur (mes. 44), s'achève logiquement sur une cadence parfaite (mes. 53-54). Et sa progression prépare à une forte dramatisation du discours (mes. 54 sq.) par l'unique intervention des vents dans ce B et les syncopes marquées des cordes aigües, enrobant un passage plus virtuose de 4 mesures qui achève ce B sur un point d'orgue (mes. 59), prétexte parfois à une cadence improvisée par les solistes.

Le **RETOUR DE A** est textuel, privé toutefois du a1 d'orchestre. Ce qui accentue l'expressivité du soliste, déjà créée en B, par un enchaînement a1-a2 à la clarinette (mes. 60 à 75), l'ultime a2 d'orchestre (mes. 76 à 83) semblant vouloir interrompre cette prédominance pour préparer la suite.

Car **LA CODA** consiste en un nouveau trait de la clarinette, logiquement basé (selon l'esprit d'une coda) sur une vaste broderie de notes tonales. Ainsi, les mes. 84 et 85 proposent, au soliste, des "cadences parfaites" ornées (la-ré) annonçant merveilleusement la fin (ex. 10) , et reprises (mes. 88-89) à l'octave inférieure :



La mes. 91 fait l'inverse avec les triolets appuyés sur ré et les doubles croches sur la. Puis deux cadences rompues (mes. 92-93 et 94-95) engendrent de courts rajouts qui repoussent encore l'ultime conclusion, Mozart voulant nous arracher de la contemplation avec délicatesse et sans brusquerie. Et dans ce climat de rare sérénité, la clarinette souligne et orne cette cadence parfaite (ex.11) sur les degrés II-V-I :



En conclusion, on observera que l'opposition entre A et B ne résulte nullement d'un antagonisme thématique, mais, chose intéressante à souligner, d'une différence d'esprit : les

(7) On notera même (mes. 35, 2e tps) l'affirmation ouverte d'une neuvième de dominante majeure (fa dièze) dans l'aigu de la clarinette doublée par les premiers violons. .

parties A se contentent d'exposer, sans les développer, des thèmes hautement structurés, alors que B et la coda, malgré leurs constructions parfaitement pensées que l'analyse révèle très vite, offrent l'apparence de libres épanchements improvisés qui, ainsi proposés, valorisent à la fois l'expressivité et la virtuosité du soliste, ainsi que toute la riche palette de la clarinette.

Ajoutons encore que la grande popularité de ce concerto reste surtout liée à ce mouvement lent, d'où son choix très fréquent dans les anthologies discographiques consacrées à Mozart.

Troisième Mouvement : Allegro.

Annoncé "Rondo-Allegro", nous pensons qu'il s'agit d'une **forme rondo-sonate** selon le plan suivant :

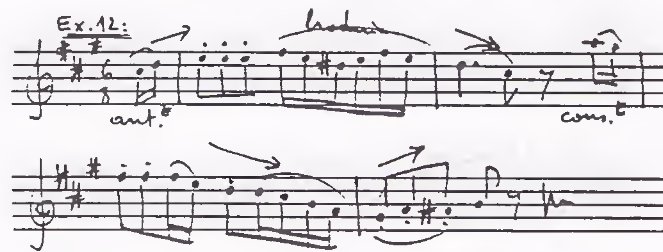
1°) **Exposition :**
- Refrain : mes. 1, en la majeur (forme suite);
- Transition : mes. 36;
- 1er couplet : mes. 57, en la majeur (forme suite);
- Coda : mes. 97.

2°) **Partie centrale, développement :**
- Refrain : mes. 114;
- 2e couplet : mes. 138;
- 3e couplet : mes. 161;
- Refrain : mes. 178.

3°) **Réexposition :**
- 1er couplet : mes. 188, en la majeur; (forme suite);
- Transition (coda) : mes. 230;
- Refrain : mes. 247, en la majeur; (forme suite);
- Coda : mes. 282.

On notera d'emblée la stricte **symétrie** de ce mouvement, non seulement à l'intérieur de la partie centrale (R-C-C-R), mais aussi avec l'inversion des thèmes et des parties secondaires (transition, coda) dans la réexposition.
Le thème du refrain est exposé selon **la structure d'un mouvement de suite** sous sa forme ternaire (8), puisque le thème compte 8 mesures (mes. 1 à 8) avec une reprise (légèrement modifiée, mes. 9 à 16), suivi d'une seconde partie (sans reprise, mes. 17 à 35) qui commente le thème en l'incluant intégralement (mes. 24 à 31) et en prolongeant ensuite sa désinence (mes. 31 à 35). Par symétrie, cette structure complète sera reprise dans la réexposition (mes. 247 sq.).

Ce thème étonne à nouveau par l'extrême simplicité de sa construction (ex. 12). L'antécédent part de la médiante (do), monte par mouvements conjoints jusqu'à la dominante (mi) qui se voit délicatement brodée avec les doubles croches, pour redescendre ensuite par symétrie vers la médiante. Le conséquent propose une courbe exactement inverse, avec une descente plus rythmée et une remontée subtilement apaisée par un bref chromatisme :

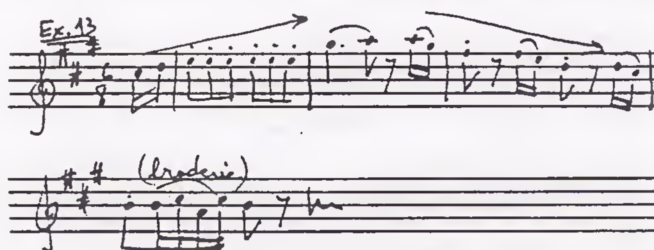


La reprise orchestrale (mes. 9) modifie légèrement ces données (ex. 13) : l'antécédent, privé de sa courbe et de sa broderie, se limite à un élan direct ascendant, de même que

---

(8) A l'époque baroque, la "forme suite" (c'est-à-dire la structure interne de chaque mouvement de danse d'une suite) présente deux parties. La première, avec reprise, expose le thème, souvent avec 8 mesures; elle module vers la dominante si la tonalité générale est majeure, ou vers le relatif majeur si la tonalité est mineure. La seconde, plus longue, également avec reprise, ramène la tonique par un chemin tonal plus long et plus élaboré, et consiste en un développement du thème; si ce dernier réapparait nettement vers la fin de la seconde partie, il s'agit d'une "forte suite ternaire" (que nous retrouvons ici dans ce thème de refrain), alors que la "forme suite binaire" est exempte de cette réapparition (ce que nous verons plus loin avec le thème du 1er couplet, mes. 57).
Cette résurgence de la "forme suite" baroque est loin d'être rare à l'époque classique puisqu'elle se retrouve dans tous les menuets des symphonies et sonates, tant à l'intérieur du menuet que du trio. D'ailleurs, cette "forme menuet" classique n'est autre que la reconduction pure et simple de la "forme suite avec double" baroque (c'est-à-dire lorsqu'il y a succession de deux danses de même type) qui suppose, après l'exécution de la seconde danse, la redite textuelle de la première sans les reprises (d'où la redite du menuet après le trio); l'unique différence réside dans l'opposition de caractère entre menuet et trio, abolissant le principe d'unicité du double.
Cette résurgence est aussi assez fréquente dans la forme "thème et variations" classique, le thème, et, derrière lui, toutes les variations, étant inclus dans une forme suite : "Ah ! Vous dirais-je maman" de Mozart, le deuxième mouvement de la symphonie dite "Roulements de timbales", etc...
Le principe existait antérieurement (Variations Goldberg de Bach, p. ex.) et se maintiendra avec les romantiques (Quatuor "Der Tod und das Mädchen" de Schubert, p. ex.).
Et pour en revenir à notre concerto, observons que les mes. 1 à 35 présentent malgré tout quelques différences avec la forme suite baroque : le thème ne module pas vers la dominante, sa reprise n'est pas textuelle, la seconde partie n'est pas reprise. Les mêmes remarques s'appliqueront au 1er couplet (mes. 57 sq.).

le conséquent, en sens inverse, enrichi d'une broderie finale. Ces "simplifications", liées à l'exploitation orchestrale, sont "compensées" par la volupté sonore du tutti :

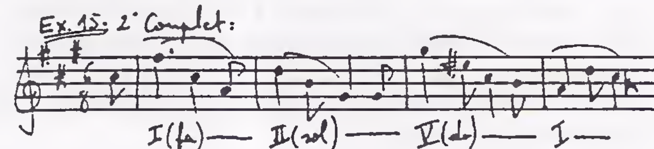


Ces deux versions du même thème révèlent un principe fondamental de la démarche classique : toute proposition engendre automatiquement l'apparition de son contraire, par souci simultané d'enrichissement, de complémentarité et d'équilibre. Ainsi, antécédent et conséquent proposent, dans l'ex. 12, une courbe suivie d'une contre-courbe, et dans l'ex. 13, une oblique suivie d'une contr'oblique. De plus, l'ex. 12, avec ses courbes, appelle les élans directs de l'ex. 13. On notera également que par ses notes répétées en staccato, ses alternances de croches et de doubles croches, ses anacrouses et demi-soupirs, ce thème répond à la fois à l'esprit d'un refrain de rondo et aux caractéristiques d'un véritable thème masculin. Ceci par opposition aux différents couplets, tous d'esprit féminin.
Tel apparaît effectivement **le thème du 1er couplet** (ex. 14) avec ses valeurs longues associées à des croches très régulières, ses mouvements conjoints toujours legato, et son absence de notes répétées :

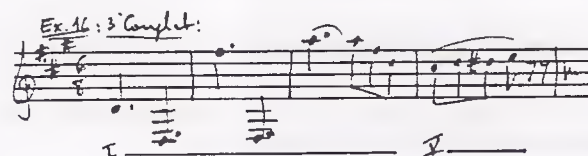


Doublé à la tierce par les premiers violons (mes. 57), il est également inclus dans une **forme suite** : thème de 8 mesures (mes. 57) avec reprise (à l'octave inférieure, mes. 65), suivi d'un développement sans reprise (mes. 73) qui n'inclut pas une franche redite du thème : Il s'agit donc d'une forme suite binaire (cf. note n°8).
On notera que, dans la réexposition (mes. 188), ce thème est également repris dans sa forme suite, ternaire cette fois : le thème, de 8 mesures mais sans reprise, est suivi d'un développement (mes. 196) au ton homonyme (la mineur) qui inclut une redite modifiée (mes. 214).
En conclusion sur ces deux premiers thèmes, on observera qu'ils sont toujours inclus dans une forme suite, ce qui ne sera pas le cas des deux autres couplets, confortant ainsi l'affirmation de la forme rondo-sonate.

Le thème du 2e couplet (mes. 138, ex. 15) est également féminin avec sa calme alternance noire-croche, toujours legato, et, mesure après mesure, ses arpèges des degrés I-II-V-I en fa dièze mineur :



Enfin, **le thème du 3e couplet** (mes. 161, ex. 16), harmoniquement limité à I-V, parait toutefois plus dynamique avec ses intervalles larges bien appuyés sur des noires pointées, pendant que l'accompagnement rappelle lointainement le trème du refrain (comparer les violons, mes. 161-162, avec la tête des ex. 12 et 13).



La très classique **EXPOSITION** débute par le **thème du refrain** inclus dans sa forme suite ternaire, et dont on notera que la seconde partie, redite thématique mise à part, consiste (mes. 17 sq.) en un trait de soliste soutenu par une harmonisation simple et discrète des cordes.
La transition (mes. 36 à 56) se subdivise en trois parties. La première ressemble à un thème féminin (notes conjointes, chantantes, legato), immédiatement contredite par la deuxième (mes. 40) qui engendre une cassure rythmique, sa métrique (violons 1) relevant d'une mesure 3/4. Cette contradiction hésitante relève bien de l'esprit d'un pont. On notera, mes. 46, une prémonition du 1er couplet, avant d'achever (mes. 51) sur un tutti joyeux et conclusif qui prendra quelqu'importance par la suite.
Le 1er couplet (mes. 57), également à la tonique (la majeur) et inclus dans une forme suite, débouche sur un trait de clarinette (mes. 84).
La Coda (mes. 97) ramène le tutti et s'enrichit de brefs rappels du 1er couplet (mes. 100). Des formules "traînantes" (mess. 105 sq.) font désirer le retour du refrain, ce qui leur confère bien plus le caractère d'une transition que celui d'une conclusion.

LE DEVELOPPEMENT débute (mes. 114) par une simple **redite de l'ex.12** dont la cadence (mes. 121) est occultée par une brutale apparition du dernier élément de la **transition** (cf. mes. 51), objet d'un long et éblouissant développement orchestral (mes. 127 sq.).
Le 2e couplet (mes. 138) est repris à l'octave inférieure (mes. 146) et suivi d'un court développement qui conduit directement au 3e couplet. Nous sommes ici, schématiquement au centre du mouvement, autour duquel s'élabore cette symétrie absolue à laquelle nous faisions allusion.

Le 3e couplet (mes. 161) n'est exposé qu'une fois, et son bref trait conclusif conduit à un très court **développement du refrain** (mes. 178 sq.), en jeu orchestral imitatif entre soliste et violons.

LA REEXPOSITION débute donc par le **1er couplet** (mes. 188). Un trait conclusif enchaîne avec... **la coda** (mes. 230), textuellement reproduite et qui, comme à la fin de l'exposition, ramène **le refrain** (mes. 247), ici intégralement et textuellement repris.

L'ultime **CODA** (mes. 282) est assez longue, marquant bien la fin du mouvement. Elle débute par une reprise complète de la transition (cf. mes. 36); puis (mes. 301), un long solo conduit (mes. 322) à un rappel du développement du refrain (cf. mes. 178) qui introduit une ultime présentation de ce thème (mes. 334). Le mouvement s'achève (mes. 346) sur la dernière partie de la transition (cf. mes. 51) au caractère si naturellement conclusif.

Quelques conclusions

L'analyste ne peut manquer d'être surpris par la construction de cette partition. Entre un nombre étonnament élevé de thèmes (5 dans chaque Allegro), tous très expressifs, s'intercalent systématiquement des traits rapides et virtuoses, partagés entre des arpèges d'accords et des guirlandes de notes conjointes. De ce principe très simple résulte la mise en valeur de toutes les facettes d'un talent instrumental, tout en offrant une agréable diversité et un constant regain d'intérêt à l'auditeur. On notera aussi l'asbsence de cadence (hormis celle, non indiquée, que s'approprient les solistes dans l'Adagio, mes. 59); peut-être pourrait-on en risquer une dans l'Allegro initial, mes. 315 ? Mais, là encore, se pose cette question insoluble de la reconstitution...
Malgré cela, la clarinette se voit très richement exploitée sur le plan des sonorités, en particulier grâce aux fréquentes reprises de phrases transposées à l'octave inférieure (9), ou encore à des intervalles très ouverts dépassant largement une octave (10).
Mais ces quelques remarques paraissent bien ternes au regard de leur sujet ! Simplicité, limpidité, pureté, tendresse, inspiration, génie,... que dire ? Des commentaires parfois redondants et ampoulés témoignent toujours du désir sincère de leurs auteurs de faire partager leur admiration, tant cette page est unanimement saluée comme l'une des plus hautes réussites de toute l'histoire du concerto. Aussi préférons-nous taire nos superlatifs pour nous contenter... d'écouter, afin de goûter au mieux l'indicible silence qui s'ensuivra...

Jean-Marie THIL

(9) Dans l'Adagio, comparer les mes. 84, 88 et 89; ou encore 37 sq. et 43 sq. Dans l'Allegro final : mes.57 sq. avec 65 sq., 99 avec 103, 105-107-109, 138 sq. avec 146 sq., etc...

(10) Le lecteur n'aura aucune peine à trouver de nombreux exemples, dans tous les mouvements; et pour le cas où il ne possèderait pas la partition, il pourra déjà en découvrir plusieurs dans les ex. 9 et 16.

PROBLEMES ACTUELS DE L'EDUCATION MUSICALE*

par Jean-Pierre DAMBRICOURT

Au début du XXe siècle, les valeurs rythmiques, harmoniques, mélodiques, timbrales et formelles issues de la musique tonale se sont vues à leur tour soumises à un questionnemment radical, principalement avec Debussy, Stravinsky, Varese et les trois Viennois Schönberg, Berg et Webern au cours de leur période dite "atonale" précédant la mise au point de la technique dodécaphonique. Je ne reviens pas sur les apports, amplement étudiés, propres à chacun de ces musiciens. J'insiste, par contre, sur le fait qu'ils contribuent, par leur radicalité, à déplacer la question de la nature de l'acte compositionnel. Jusqu'à l'aube du XXe siècle, la question était : "comment composer?", sachant qu'il existe telles règles conventionnelles et que mon souhait est de respecter ces règles jusqu'à un certain point. Au début du XXe siècle, la question devient : "qu'est-ce que composer?", sachant que je ne souhaite respecter que les règles, au demeurant très souples, que je me donne. A ce titre, la reprise en mains dodécaphonique de la musique "atonale" est à comprendre comme la mise en place d'un nouveau code musical permettant d'éluder la seconde question, ô combien inconfortable, et de revenir à la première, beaucoup plus viable. Cette seconde question est devenu le lot commun à tous les compositeurs du XXe siècle qui ne se tournent pas délibérément vers les solutions musicales qu'offrent les oeuvres du passé. Personne n'a pu, jusqu'à présent, y apporter de réponse durable et universelle. L'école sérielle des années cinquante a paru un temps concerner une majorité des jeunes compositeurs savants de la planète. Cela n'aura duré que quatre ou cinq années puisque, dès 1954, date du **"Marteau sans maître"**, l'un des plus éminents, représentants du sérialisme intégral, Pierre Boulez, assouplit cette techique d'écriture et amorce un processus d'éclatement du langage musical en autant de styles qu'il y a de compositeurs. Certes, de grandes tendances se dessinent à l'heure actuelle, comme la répétition ou l'utilisation des technologies de synthèse sonore et d'aide à la composition, mais il s'agit davantage de tendances esthétiques que stylistiques. Chaque compositeur s'inscrit dans ces tendances d'une façon à chaque fois éminemment singulière.

Ce mouvement de remise en cause des valeurs musicales aboutissant, au cours du XXe siècle, à la remise en cause de la notion de musique elle-même et entraînant une atomisation des pratiques, serait peut-être resté interne à la musique, c'est-à-dire n'aurait certainement pas excédé le champ des professionnels et des connaisseurs, si les médias (radio, télévision, disque, presse...) ne permettaient tendanciellement à tous l'accès au "tout" de la musique, à la totalité de ses manifestations dans l'espace et le temps. Bien sûr, les médias ont aussi pour effet inverse d'imposer certaines musiques à l'exclusion des autres. Mais le moindre flash publicitaire met en jeu une quantité de styles musicaux, plus ou moins "revisités" reconnaissons-le, qui dépasse de loin le cadre de la musique de variétés. Même si tous les auditeurs ne prennent évidemment pas conscience qu'est en train de s'opérer, dans la sphère de la culture, une extrême relativisation de l'idée de musique et de l'idée d'art, probablement concomitante d'autre relativisations dans le domaine politique, religieux, social, économique..., même si tous ne sont pas capables d'identifier et de situer les styles musicaux entendus, tous, je crois, s'aperçoivent au moins de la diversité musicale propre à notre époque. Autrement dit, l'incertitude qui plane aujourd'hui sur la notion de musique (où commence la musique ? qu'est-elle et que n'est-elle pas ? le terme "musique" renvoie-t-il à un noyau commun à ses diverses manifestations ou recouvre-t-il, de manière assez peu rigoureuse, des aspects fondamentalement hétérogènes ?) ne constitue pas seulement un problème théorique réservé à quelques musicologues ou esthéticiens mais bel et bien un problème culturel aux résonances multiples. Parmi celles-ci, la question de l'enseignement de la musique (mais l'on pourait tout aussi bien citer la politique d'encouragement à la création musicale du Ministère de la Culture, les choix de programmation de telle émission télévisée de musique dite "sérieuse" ou de telle association de concerts populaires, ou plus simplement la question de la constitution d'une discothèque pour l'amateur qui refuse de se laisser dicter entièrement ses choix par la mode ou les "exigences" de l'actualité).

L'impossibilité (peut-être provisoire) de définir précisément l'objet à enseigner n'interdit pas pour autant tout acte d'enseignement. Il y a, dans le questionnement sur la nature de l'objet musical à l'oeuvre dans les pièces de musique dite "contemporaine", une incitation à se livrer à un questionnement identique avec ses élèves au sein de

---

* Voir l'Education Musicale n° 331 - octobre 1991

l'institution scolaire. Ce questionnement peut s'exercer non seulement sur un plan intellectuel (avec des adolescents en collège ou en lycée) mais surtout par le biais de productions concrètes (en primaire comme en secondaire). La musique contemporaine fourmille d'expériences transposables à l'école ou au collège. De même, quantités de projets pédagogiques sont envisageables à partir du rock, des musiques traditionnelles ou de problématiques transversales : musique et danse, musique et image... Entre le particularisme voire l'ostracisme de l'enseignement d'un seul type de musique et le prétendu universalisme d'un encyclopédisme à vrai dire illusoire, s'esquisse une troisième voie qui renvoie dos-à-dos les deux premières : celle d'une réflexion (active et elle-même créatrice) à partir de musiques d'origines différentes, subjectivement choisies par l'enseignant ou par les élèves, qui tente de maintenir en toute circonstance son ouverture à l'altérité de "musiques" qui n'en revendiquent peut-être pas le nom. Ainsi, face à ce qui cause bien des soucis, notamment à certains enseignants du secondaire qui n'ont plus aucun moyen de "légitimer" leur volonté de sensibiliser à la musique "classique" des adolescents qui en sont à mille lieues, apparait la possibilité de creuser et, en un certain sens, d'aggraver ces problèmes musicaux plutôt que de vouloir les minimiser, voire les ignorer. L'enseignant n'a d'autre ressource que de s'interroger, avec son public, sur l'objet qu'il prétend enseigner et que de développer une faculté d'écoute au sens large, excédant l'écoute musicale même si elle y réside aussi : faculté (agissante, je le répète encore, nulle passivité ici) d'ouverture, d'étonnement, d'admiration du monde en général, non seulement du monde sonore. Face à un art dont il n'est même plus acquis qu'il se définisse par l'écoute, promouvoir une écoute plus fondamentale, aussi ambitieuse et, peut-être, démesurée que les productions contemporaines qui prétendent se passer de l'idée de musique. Chacun sait que l'étonnement et l'admiration constituent les vertus philosophiques dont Platon parle dans le **"Théétète"**. Chacun sait aussi que ces vertus sont battues en brèche à notre époque, éprise de vitesse et de rentabilité immédiate. Il s'agit donc de réaffirmer la nécessité, l'urgence de l'éducation. Surgissent alors deux autres catégories de problèmes : les problèmes pédagogiques et les problèmes institutionnels (11).

II. PROBLEMES PEDAGOGIQUES

Toute démarche pédagogique s'origine d'un paradoxe engendrant un double débat.

Le paradoxe pédagogique, c'est qu'il est impossible, d'apprendre quelque chose sans un savoir minimum préalable sur cette chose ou sur quelque chose de relativement proche. Les sophistes déjà prétendaient que l'on ne peut rien "apprendre" au sens fort. Le **"Ménon"** est d'ailleurs la réponse de Platon au paradoxe sophistique. "Comment t'y prendras-tu, Socrate, pour chercher une chose que tu ne connais pas du tout ? Parmi les choses que tu ignores, laquelle vas-tu rechercher ? A supposer même que tu tombes sur elle, comment sauras-tu que c'est elle puisque tu ne la connais pas ?" (81 a). Platon résoud le paradoxe en élaborant sa doctrine de la réminiscence : la vérité est une idée immortelle qui existe dans notre âme depuis toujours; apprendre n'est rien d'autre que se ressouvenir. Pour l'herméneutique moderne (de Dilthey à Gadamer en passant par Huserl et Heidegger), il existe ce qu'on appelle un "cercle" : j'apprends les règles du rugby en les comparant à celles du football que je connais bien; en retour, ma compréhension des règles du rugby modifie, en la situant dans un cadre plus général, ma compréhension initiale des règles du football; celle-ci, modifiée, jette à son tour un éclairage nouveau sur les règles du rugby et ainsi de suite. Pour Piaget, l'évolution de l'intelligence est une construction progressive qui a pour moteur sa propre acivité : toute nouvelle connaissance ou action fait l'objet d'une "accomodation" de l'esprit, accomodation qui permet leur "assimilation" qui ouvre à d'autres accomodations. Ce principe purement fonctionnel n'a besoin, au départ, que des structures de l'équipement neuro-biologique alors que le courant herméneutique, lui, met l'accent sur l'importance ontologique du langage et sur la pré-compréhension que celui-ci implique. Il serait possible de multiplier les références philosophiques, tant la théorie de la connaissance semble liée à l'activité philosophique. Les trois exemples cités (si l'on omet momentanément la position des sophistes) vont permettre de mieux comprendre les enjeux du double débat que fait naître le paradoxe pédagogique.

Le premier aspect du débat concerne la méthode ou, si l'on préfére, les moyens pédagogiques. Ou bien on accentue les valeurs d'encadrement, de mise sous tutelle, de conformation à des modèles préétablis; ou bien on privilègie les valeurs d'émancipation, d'autonomie, de rupture. Ce premier débat entre ce qu'on nomme aujourd'hui "pédagogie traditionnelle" et "pédagogie

(11). Notons que ces trois catégories de problèmes concernent également l'enseignement de la musique dans le supérieur, tout particulièrement dans les établissements de formation des enseignants que sont les Ecoles Normales et les Centres Pédagogiques Régionaux et que seront les Instituts Universitaires de Formation des Maîtres. Je me réserve un temps de réflexion et d'expérimentation, notamment en raison de la mise en place récente des I.U.F.M. et du projet de réforme du D.E.U.G., avant de pouvoir étendre la réflexion entreprise ici ou, au contraire, de devoir l'aménager.

nouvelle" traverse en réalité toute l'histoire de l'enseignement depuis la Cité grecque. On conçoit aisément que la position platonicienne favorise une attitude pédagogique "traditionnelle". Puisque la vérité existe indépendamment de tout enseignement, il pourrait s'agir de la transmettre ex cathedra. Nous savons qu'il n'en est rien. Si Platon pratique un enseignement "magistral" au sens étymologique, il insiste constamment, via Socrate, sur la nécessité de penser par soi-même. Toute coercition est inutile : l'élève doit être convaincu au moyen de la démonstration et du dialogue, il lui faut se "rendre" à l'évidence. L'enseigenement platonicien dialectise les termes du débat puisque l'élève consent in fine à se conformer à un modèle préétabli, immortel de surcroît. A l'inverse, les positions herméneutique ou piagétienne paraissent aller de pair avec une attitude pédagogique "nouvelle". Ce serait oublier qu'il est possible d'envisager, par des moyens "traditionnels", l'accélération de la compréhension au sein du cercle herméneutique ou celle du processus fonctionnel décrit par Piaget. De fait, nombre de pédagogies à prétention scientifique, d'inspiration piagétienne ou non, se déclarant centrées sur l'enfant ou l'enseigné, charrient les réflexes méthodologiques réputés les plus "conservateurs".

Le second aspect du débat concerne les finalités pédagogiques. Précisons immédiatement que ses termes ne recouvrent pas exactement ceux du premier aspect. Ou bien on s'emploie à faire acquiescer à une identité reçue, imposée. Ou bien on crée les conditions de possibilité d'une identité individuelle ("connais-toi toi-même", selon le célèbre mot d'ordre socratique) mais cette identité individuelle s'avèrera, en vertu du Vrai et du Bien, être un des visages d'une identité commune à laquelle il s'agit, en dernier ressort, de se résoudre. La même dialectique, mais en sens contraire, détermine la finalité herméneutique. Partant d'une identité collective inscrite dans les structures de pré-compréhension du langage, il importe de s'approprier individuellement ces structures en explicitant et en contrôlant ses propres préjugés. Enfin, la finalité du structuralisme génétique piagétien est une construction individuelle mais dont le principe est identique chez tous les individus, en vertu des lois de fonctionnement de l'esprit humain.

Toutes les grandes théories pédagogiques ou philosophies à "retombées" pédagogiques ont une position nuancée vis-à-vis de ce double débat. Je me suis permis de rappeler celui-ci dans ces grandes lignes afin d'éviter de tomber dans une querelle "verrouillée" telle que celle initiée récemment par **"De l'école"** de Jean-Claude Milner, apologie d'un présumé "savoir" face à de prétendus sectateurs de "l'ignorance" et de "l'affectivité", ou par **"La défaite de la pensée"** d'Alain Finkielkraut, défense d'une présumée identité culturelle "Humaniste à vocation universelle" face à la prétendue "intolérance" du relativisme et de l'individualisme contemporains (12). La crise des savoirs est plus profonde que ne l'affirme Jean-Claude Milner, je viens de le montrer à propos de la musique, et l'opposition entre l'instruction et l'éducation qu'il reprend à son compte, plus complexe. De même, s'il y a tout lieu de se méfier, avec Alain Finkielkraut, du "grand récit" de l'identité et de la différence individuels qui, sous couvert de désir et de plaisir, aboutit à la dégradation du sujet rationnel et raisonnable et à la résurgence des "grandes peurs" (intégrisme religieux, xénophobie, autoritarisme politique...), le "grand récit" de l'éducation laïque, de l'humanisme et du rationalisme modernes a fait l'objet depuis longtemps d'une récusation théorique et pratique (inégalités scolaires et sociales dans les faits, civilisation impuissante à endiguer son propre impérialisme...). La manière dont le philosophe contemporain Jean-François Lyotard, dans l'avant-propos de **"L'inhumain"**, formule le double débat pédagogique semble bien plus subtile. L'éducation, pour Lyotard, consiste certes à compléter l'incomplet, à former l'informe, c'est-à-dire l'enfant ou "l'apprenant". Mais "la littérature, les arts, la philosophie (constituent également les) traces d'une indétermination, d'une enfance qui persiste jusque dans l'âge adulte" (13). Dès lors, l'éducation n'a t-elle pas également pour but de préserver l'enfant en chacun de nous, sa potentialité infinie, sa disponibilité et finalement sa plénitude ?

A suivre...

---

(12). J-Claude MILNER **"De l'école"**, Paris, Seuil, mai 1984 et Alain FINKIELKRAUT **"La défaite de la pensée"**, Paris, Gallimard, NRF, 1987.
(13). J-F LYOTARD **"L'inhumain - causeries sur le temps"**, Paris, Galilée, 1988, p. 11.

A la recherche d'une nouvelle pédagogie de l'analyse musicale

23ème concerto pour piano de MOZART
en LA majeur - K.488

par Michel Lecompte

Première partie

L'analyse musicale est devenue aujourd'hui une discipline à part entière; elle est enseignée couramment dans les écoles de musique et les conservatoires, aussi bien que dans les lycées et les facultés. D'abord outil de travail pour les compositeurs et les interprètes, elle est de plus en plus utilisée tout simplement pour une meilleure écoute de la musique. La revue *Education Musicale* a largement contribué à promouvoir l'analyse musicale dans ses différentes utilisations.

Les nouvelles technologies

Le développement récent de technologies évoluées, comme le disque laser et la micro-informatique, combiné avec le recours systématique à des méthodes graphiques, permet aujourd'hui d'élargir les possibilités de l'analyse musicale et d'en améliorer sensiblement la pédagogie.

La méthode utilisée repose sur une représentation graphique des événements musicaux proportionnelle à leur durée. Comme en cartographie, on fait varier l'échelle en fonction de ce qui doit être représenté : grandes échelles pour les analyses globales (niveau de l'oeuvre entière), ou échelles détaillées pour les analyses plus fines (niveau d'un mouvement ou d'une section).

Importance du repérage

L'un des problèmes importants de l'analyse est la difficulté du repérage. Comment situer le commentaire par rapport à l'oeuvre ? Où se trouve le passage de la partition qui fait l'objet d'une remarque précise ? Combien de fois n'avons-nous pas cherché longuement dans la partition avant de trouver la phrase, le motif ou l'accord décrits dans le texte du commentateur (qui, hélas trop souvent, ne s'est pas donné la peine d'indiquer le numéro de mesure) et que dire du mélomane moyen qui n'a pas la possibilité de se reporter à la partition ? Pour lui, la plupart des commentaires sont inutiles, même écrits dans un langage clair, en raison de la difficulté du repérage.

L'arrivée du laser combiné avec une représentation graphique de l'oeuvre, modifie profondément le problème du repérage, grâce à l'affichage permanent du temps écoulé sur le lecteur de disque. Il suffit d'indiquer les temps de passage du disque laser sur le graphique pour savoir où l'on en est à tout moment, même sans partition. On peut alors suivre très facilement les différents épisodes de l'oeuvre, que l'on soit ou non musicien. L'indication des numéros de mesure sur le même graphique permet en outre au musicien de se reporter sans difficulté à la partition. Le laser élargit ainsi considérablement le public susceptible de tirer profit d'une analyse musicale.

Avantages des méthodes graphiques

L'analyse musicale est une discipline riche et passionnante, qui nous aide à ne pas rester à la surface de l'oeuvre, à en découvrir toutes les beautés, à en dégager les lignes de force, à avoir une écoute active. Mais elle a trop souvent une présentation aride et un langage ésotérique qui la réservent aux spécialistes et rebutent beaucoup d'utilisateurs potentiels. Le recours systématique au graphisme rend l'approche de l'analyse plus facile et plus attrayante.

L'analyse graphique a bien d'autres avantages. Elle fait apparaître en particulier la structure de l'oeuvre d'une manière très claire. C'est d'ailleurs ce qui impressionne le plus ceux qui découvrent ces graphiques pour la première fois. L'analyse graphique met en évidence les relations entre les

différentes parties de l'oeuvre, souvent difficiles à percevoir lorsqu'on a le "nez collé" sur la partition.

Autre avantage important de la méthode graphique : proposer une analyse de tous les instants de l'oeuvre et non plus seulement celle de ses faits saillants. Elle la rend ainsi plus indépendante des analystes dont l'attention n'est pas forcément sollicitée par les mêmes faits.

Le graphique est un résumé de la musique et de la partition, un peu comme une carte est un résumé du paysage vu du ciel. On peut imaginer des graphiques musicaux différents à partir d'une même oeuvre, comme il existe des cartes différentes à partir d'un même paysage. Il convient seulement de respecter la règle de proportionnalité espace-temps. La méthode graphique a donc une portée très générale.

Un même graphique peut faire l'objet de commentaires adaptés à chaque auditoire, et être utilisé par des analystes différents. On peut se contenter de remarques très brèves pour une analyse rapide, car le graphique est très parlant en lui-même, ou au contraire utiliser le graphique comme support de commentaires détaillés pour une analyse approfondie.

La méthode graphique est un outil efficace d'analyse, mais aussi de synthèse et de réflexion. La comparaison graphique d'oeuvres différentes est en particulier très pratique. Elle permet de déterminer aisément les traits communs à plusieurs oeuvres ou de dégager au contraire leurs caractères spécifiques.

Un dernier avantage mérite d'être souligné. Il concerne la musique vocale. La liaison texte-musique pose souvent beaucoup de problèmes de lecture. L'approche graphique permet une compréhension beaucoup plus aisée, une meilleure vision d'ensemble de la relation des paroles avec la musique. Après l'analyse détaillée du 23ème concerto pour piano de Mozart, pris comme exemple d'application de la méthode en général, nous illustrerons le cas particulier de la musique vocale avec un extrait de *Don Juan*, le duo Don Juan-Zerline au 1er acte, *La ci darem la mano*.

Utilisation de la méthode

Nous avons utilisé et testé la méthode depuis 3 ans à la Faculté des Lettres de Pau, dans le cadre du Département Musique, à l'intention d'un groupe d'une centaine d'adultes de l'Université du Temps Libre. S'il y avait dans ce groupe des musiciens amateurs parfois de fort bon niveau, la majorité des auditeurs était de simples mélomanes, sans connaissance technique musicale.

L'année 1991 a été consacrée à la musique de Mozart. L'analyse exposée plus loin à titre d'exemple de la méthode, correspond au cours que nous avons fait sur le 23ème concerto pour piano. Les documents de cours (graphique d'ensemble, schéma de chaque mouvement, tableau des différents concertos...) sont distribués au début du cours. Ces mêmes documents, reproduits sur transparents, sont ensuite projetés sur grand écran dans l'amphithéâtre, à l'aide d'un rétroprojecteur.

L'utilisation systématique de transparents tout au long du cours est un choix pédagogique essentiel, beaucoup plus facilement réalisable aujourd'hui qu'il y a quelques années, à cause des progrès techniques et de l'abaissement des coûts. Les transparents sont préparés à l'aide d'un micro-ordinateur et d'une photocopieuse (voir l'annexe sur les moyens informatiques). Pour que le cours soit plus facile à suivre et aussi attrayant que possible, nous projetons sur l'écran des documents nombreux : tableaux, graphiques, textes, iconographie, extraits de partitions.

Guidés à l'écran par le professeur, les auditeurs, même simples mélomanes, peuvent suivre sans peine le déroulement précis de la musique, que ce soit sur les graphiques ou sur les extraits de partitions. En ce qui concerne les extraits, il faut évidemment qu'ils ne soient ni trop compliqués ni trop rapides et que les événements musicaux essentiels soient mis en valeur par des jeux de couleurs sur le transparent.

Nous avions déjà esquissé ces méthodes graphiques dans l'ouvrage publié il y a 5 ans sur la 2ème symphonie de Beethoven (voir *l'Education Musicale* de janvier 1987). Mais depuis, les moyens informatiques utilisables pour l'analyse ont beaucoup évolué alors que les prix chutaient. Dans le même temps le disque laser s'est généralisé. Le problème se pose donc aujourd'hui en termes nouveaux.

Pourquoi le 23ème concerto ?

Pour illustrer notre propos nous analyserons le concerto pour piano en LA majeur K.488. C'est le 23ème de Mozart. Si nous avons choisi ce concerto, c'est d'abord pour sa beauté. Olivier Messiaen nous dit son enthousiasme dans son chaleureux petit livre sur les concertos pour piano de Mozart : "cet éblouissant chef-d'oeuvre fut achevé le 2 mars 1786. Par la qualité de ses thèmes, la puissance des contrastes, l'originalité

prophétique du mouvement lent, la brillance orchestrale du finale, il se place au tout premier rang des concertos ; c'est sûrement le plus parfait de tous, sinon le plus beau".

Nous l'avons choisi également pour des raisons pédagogiques. La structure du premier mouvement de ce concerto est en effet facile à comprendre. Parce qu'elle semble couler sans effort, on s'imagine souvent que la musique de Mozart est simple et lumineuse. Ce n'est pas le cas général dans les concertos. Lorsqu'on débute dans l'analyse il y a même des oeuvres qu'il vaut mieux éviter, par exemple le concerto pour clarinette dont le premier mouvement est particulièrement complexe.

Le concerto K.488 fait partie de cet ensemble exceptionnel que forment les 27 concertos pour piano de Mozart, ensemble sans équivalent dans l'histoire de la musique. Ils jalonnent toute la vie de Mozart et beaucoup sont des chefs-d'oeuvre. Le concerto en LA appartient à la grande période des concertos : 12 en 3 ans de 1784 à 1786, tous remarquables. Les 6 derniers de cette série sont les plus connus et les plus réussis. Du 20ème au 25ème on trouve : K.466 en ré, K.467 en UT, K.482 en MIb, K.488 en LA, K.491 en ut, K.503 en UT. Après cette série prestigieuse Mozart n'écrira plus que 2 concertos pour piano, le 26ème en RE K.537 qui date de 1788 et le 27ème en SIb K.595, écrit en 1791 l'année de sa mort; là encore une oeuvre exceptionnelle.

1786 l'année du concerto et des Noces

En ce début de 1786, Mozart partage son temps entre 4 compositions. *Le Directeur de Théâtre*, mini-opéra et agréable pochade, représenté le 3 février, le concerto pour piano en LA Majeur achevé le 2 mars, le concerto pour piano en ut mineur achevé le 24 mars et *les Noces de Figaro*, représentées pour la première fois le 1er mai 1786. La proximité des *Noces* auxquelles il travaille depuis la fin de l'été 1785 n'est pas sans influence sur le concerto en LA. Jean-Victor Hocquard souligne à juste titre les affinités entre les 2 oeuvres : "le concerto reprend successivement dans ses 3 mouvements les aspects des *Noces* : une grande tendresse amoureuse, une aspiration profondément dramatique, une allègre détente jubilante". Le concerto est très homogène. Sans doute est-il dominé par son mouvement lent d'une exceptionnelle beauté, mais les 2 mouvements qui l'encadrent sont également du très grand Mozart.

Tonalité et instrumentation

La tonalité de LA majeur est rare chez Mozart. Une dizaine d'oeuvres seulement de 1774 à sa mort, mais avec des pages singulièrement belles : 29ème symphonie K.201, 18ème quatuor K.464 (5ème des 6 quatuors dédiés à Joseph Haydn), 42ème sonate pour violon et piano K.526, quintette

Schéma général du concerto pour piano K.488

Allegro

mesure	1	31	67	99	143	198	229	261	298	314	
	introduction orchestrale		exposition		dévelop.	réexposition			cadence	coda	
	1	2	1	2	3	1	2	3			
LA M		57"	2'07	3'06	4'31	6'14	7'12	8'15	9'27	10'54	11'25
		1'00	2'14	3'19	4'54	6'50	7'53	9'05	10'22	11'37	12'10
		1'00	2'11	3'11	4'38	6'23	7'21	8'26	9'37	10'40	11'10

Adagio

	1	12	20	28	35	43	53	68	80	84	92	99
	A				B		A			coda		
	1	2	3	4	1	2	1	2	4	C	A2	
fa# m		50"	1'25	2'02	2'30	3'03	3'49	4'58	5'49	6'08	6'45	7'20
		54"	1'33	2'11	2'40	3'16	4'03	5'17	6'10	6'28	7'06	7'44
		51"	1'26	2'03	2'31	3'05	3'48	4'59	5'50	6'07	6'39	7'12

Allegro assai

	1	62	106	129	176	202	230	262	312	329	363	412	441	524
	refrain A	1er couplet B				A	2ème couplet C		3ème couplet B				A coda	
		1	2	3	4		1	2	1	2	3	4		
LA M		55"	1'34	1'57	2'39	3'03	3'28	3'58	4'45	5'01	5'33	6'18	6'44	8'02
		1'00	1'45	2'09	2'56	3'21	3'48	4'21	5'14	5'32	6'07	6'55	7'25	8'50
		56"	1'36	1'57	2'38	3'03	3'28	3'58	4'45	5'01	5'32	6'16	6'42	8'00

temps des versions :
Rubinstein-Wallenstein (RCA)
Serkin-Abbado (DG)
Pollini-Böhm (D.G.)

Concerto pour piano K.488 – 1er mouvement : allegro

introduction orchestrale | exposition | tutti | développement

	introduction orchestrale					exposition				tutti	développement			
	1–1	1–2	2–1	2–2	codetta	1–1	1–2	2–1	2–2 trille	1–2	3	3a	3a	3a renversé
n° de mesure	1 9	18	31 39	47 55	62	67 75	82 87	99 107	115 124	137	143	156	166	178 197
piano			𝄽			orné	𝄽 gammes		trait	𝄽	𝄽 gammes	𝄽 𝄽	gammes	𝄽
orchestre	cordes vents			a b				𝄽				vents 𝄽	canon vents	

16" 34" 57" 1'13 1'27 1'44 1'58 2'07 2'23 2'36 2'44 3'06 3'22 3'36 3'54 4'18 4'31 4'42 4'54 5'13 5'36 6'14

17" 35" 1'00 1'17 1'34 1'50 2'04 2'14 2'31 2'46 2'55 3'19 3'37 3'55 4'14 4'40 4'54 5'06 5'20 5'41 6'06 6'50

LA M — *MI M* — *modulant*

réexposition | tutti | cadence (de Mozart) | coda

	réexposition					tutti		cadence (de Mozart)	coda	
	1–1	1–2	2–1	2–2	3 trille	1–2	3		2–2	codetta
n° de mesure	198 206	213	229 237	245 254	261 267 275	284	290	298 trille	299	314
piano	𝄽 orné	𝄽 gammes		trait	trait	𝄽	𝄽	C1 C2 C3 C4	𝄽	
orchestre			𝄽		𝄽 vents			𝄽	b	

6'14 6'30 6'43 6'51 7'12 7'27 7'43 8'00 8'15 8'28 8'42 8'59 9'11 9'27 9'39 10'02 10'40 10'54 11'08 11'25

6'50 7'07 7'22 7'31 7'53 8'11 8'29 8'49 9'05 9'18 9'34 9'52 10'06 10'22 10'35 10'55 11'22 11'37 11'51 12'10

LA M

Le soupir 𝄽 est utilisé comme symbole du silence, l'absence de trame correspondant à l'accompagnement du thème

temps des versions :

Rubinstein – Wallenstein (RCA)

Serkin – Abbado (DG)

1–1 — m.1 violons 1 — *p*

1–2 — m.18 violons 1 — *f*

2–1 — m.30 violons 1 — *p*

2–2 — m.46 violons 1 — *f*

3 — m.143 violons 1 — *p* — a — *tr*

avec clarinette K.581, concerto pour clarinette K.622. La parenté du 23ème concerto avec ces 2 oeuvres pour clarinette est particulièrement marquée : une même tendresse, une même chaleur humaine, une même nostalgie les animent.

Le choix des instruments à vent dans ce concerto mérite qu'on s'y arrête. Si Mozart utilise la flûte, le basson et le cor comme dans presque tous ses concertos pour piano, il délaisse le hautbois, ce qui est très rare (seuls 2 concertos ne comportent pas de hautbois). Mozart le remplace par une clarinette, ce qui n'est pas moins rare puisque les 2 concertos écrits en mars 1786 sont les seuls avec clarinette. Si l'on ajoute que, comme dans le concerto pour clarinette, il n'y a ni trompettes ni timbales, alors que tous les autres grands concertos pour piano de cette période (du 20ème au 25ème) en comportent, on comprend mieux les affinités qui existent entre le 23ème concerto pour piano, le concerto pour clarinette et le quintette pour clarinette. LA majeur vibrant et chaleureux, tendresse et nostalgie de la clarinette, refus de la virtuosité. Une musique toute d'intériorité, sans l'éclat des trompettes et des timbales.

1er mouvement - allegro

Le premier mouvement a une structure simple, proche du cas d'école, ce qui est rare chez Mozart comme nous l'avons signalé plus haut. C'est évidemment une forme sonate comme dans tous les premiers mouvements des oeuvres de l'époque, avec l'exposition des 2 groupes thématiques, le développement, la réexposition et la coda. Dans le cas du concerto, la forme sonate comporte 2 particularités : exposition double, par l'orchestre d'abord, par le soliste ensuite, et adjonction d'une cadence pour permettre au soliste de faire briller ses qualités de virtuose.

Pour désigner les thèmes dans la forme sonate, nous utilisons une numérotation décimale. Les épisodes du premier groupe thématique sont numérotés 1-1, 1-2 ; ceux du second groupe 2-1, 2-2 etc...

L'introduction orchestrale est dans le cas de ce concerto une véritable exposition, car on y trouve déjà tous les thèmes qui seront utilisés par le soliste. Le premier thème de 8 mesures, 1-1, débute uniquement aux cordes, avec cette douce sonorité qu'on trouve souvent au début des oeuvres en LA majeur. Il est ensuite repris, à l'identique pour les 4 premières mesures, par les instruments à vent seuls, toujours dans cette demi-teinte mozartienne caractéristique. Vient ensuite l'épisode 1-2 dont le thème, *forte* et plus rythmé, contraste avec le précédent. Les 5 dernières mesures de cet épisode constituent la transition avec le deuxième groupe thématique et s'achèvent sur la dominante (mesure 30).

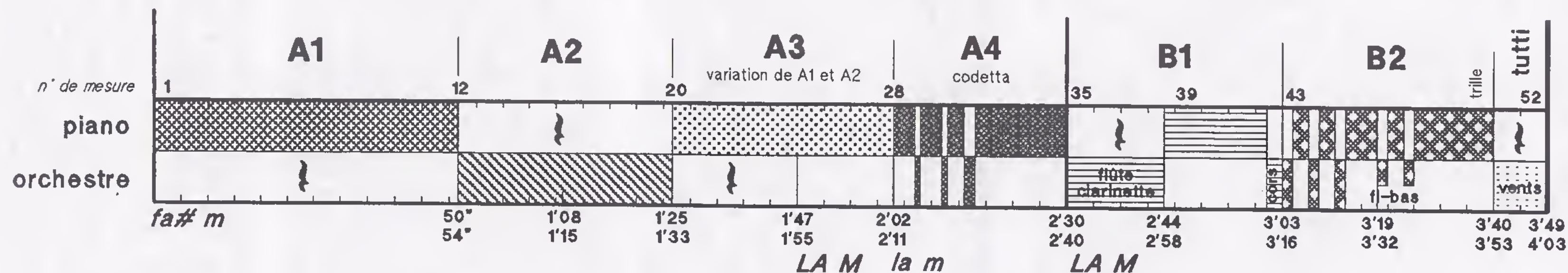
Mais comme il se doit dans l'exposition orchestrale d'un concerto, le deuxième groupe thématique est exposé à la tonique et non à la dominante comme dans une symphonie. Le passage à la dominante du 2ème groupe thématique est réservé à l'exposition du soliste. Le thème 2-1 est à l'image du 1er thème, doux et tendre. Comme pour le thème 1-1 il est d'abord joué par les cordes seules ; flûte et bassons viennent ensuite se joindre aux cordes lors de la reprise du thème. Le thème 2-1 est suivi de son thème complémentaire 2-2 où alternent les nuances *piano* et *forte*. La 2ème partie de cet épisode, 2-2b, sera réutilisée telle quelle dans la coda ; elle développe les mesures 3 et 4 de 2-2a. L'introduction orchestrale se termine par une codetta de 4 mesures bien séparée du thème précédent et confiée essentiellement aux bois.

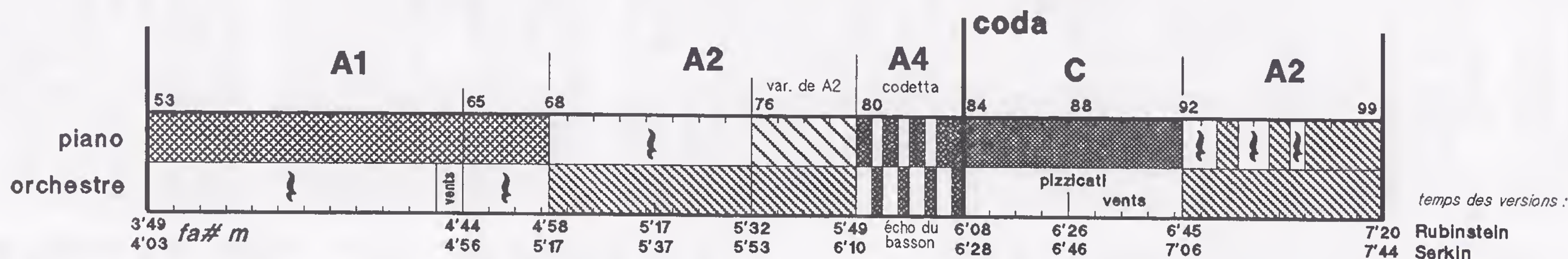
L'exposition du soliste reprend les 4 thèmes de l'exposition orchestrale dans l'ordre où nous les avons entendus. Il n'y a pas de thème réservé au soliste comme on en trouve dans la plupart des concertos. C'est avec une grande simplicité que le piano fait son entrée, presque complètement à découvert, avec le thème 1-1. Il reprend ensuite le début du thème pour l'ornementer de gammes ascendantes et descendantes. Le thème 1-2 qui vient alors est d'abord exposé à l'orchestre, puis ornementé à son tour par le piano avec des gammes et des arpèges qui conduisent à une septième de dominante de MI majeur (mesure 98).

Nous entendons ensuite le thème 2-1 dans la tonalité de MI et non plus en LA comme dans l'introduction orchestrale. Le piano lui donne une nouvelle parure, et la tendresse exquise de ce thème est magnifiée par la délicatesse de l'instrument. Le thème complémentaire 2-2 apparaît à son tour au piano. Il se prolonge et se dilue dans un trait volubile fait principalement de gammes, puis se termine par le trille habituel qui marque la fin de l'exposition du soliste. Le tutti qui lui succède, simple rappel de 6 mesures du thème 1-2, prépare l'arrivée du développement.

Le développement nous apporte une surprise : il se fait non pas sur les thèmes de l'exposition, comme on s'y attend, mais sur un nouveau thème 3, qui va d'abord être exposé avant d'être développé. A vrai dire ce n'est qu'une demi-surprise car Mozart, qui se préoccupe fort peu des règles, est coutumier de cette introduction d'un nouveau thème dans le développement. Le thème 3 est d'abord exposé par l'orchestre prolongeant ainsi le tutti (on peut d'ailleurs se demander s'il ne

Concerto pour piano K.488 – 2ème mouvement : adagio





A1 m. 1 piano — m.g. — 6N

m. 10

B1 m. 35 flûte — clarinette

A2 m. 12 violons 1 — *p* — *f*

A3 m. 20 piano

C m. 84 piano — 6N

faudrait pas faire démarrer le développement seulement après cet exposé). C'est une mélodie tendre et sereine tout à fait dans le climat des 2 principaux thèmes 1-1 et 2-1. Le développement va garder un caractère élégiaque d'un bout à l'autre. Le thème 3 est d'abord varié et ornementé par le piano, puis il fait l'objet d'un travail thématique sur la tête **a** de ce thème qui se déroule en 3 phases. D'abord un dialogue entre piano et vents, puis un canon sur **a** entre flûte et clarinette, enfin un dialogue entre cordes et vents sur **a** inversé. Le travail thématique est toujours accompli par l'orchestre, par les vents le plus souvent. Le piano déroule ses volutes, ses arpèges, ses gammes pour ornementer le jeu de l'orchestre. Les 5 dernières mesures du développement préparent la réexposition. Bien entendu les modulations sont nombreuses comme il se doit dans un développement. On notera particulièrement le passage en UT majeur (mesure 160) et en la mineur (mesure 164).

La réexposition est marquée par le retour à la tonique du thème 1-1. Elle est très proche de l'exposition, à ceci près qu'elle introduit le thème 3 spécifique du développement, ce qui montre bien l'importance accordée par Mozart à ce thème. La réexposition se termine elle aussi par le trille qui annonce le retour du tutti. Ce tutti est évidemment là pour préparer la rentrée du piano dans la cadence qui suit et qui sert à mettre en valeur la virtuosité du soliste, avant que le mouvement ne conclue sur la coda.

La cadence de Mozart a été conservée, contrairement aux cadences des grands concertos de l'époque qui ont presque toutes disparu. On peut distinguer 4 parties dans les 30 mesures de la cadence (non décomptées dans le nombre total de mesures) : un trait de virtuosité C1, un motif méditatif C2, un trait de virtuosité entrecoupé d'arrêts C3, le long trille final qui prépare la rentrée de l'orchestre C4. C'est la seule cadence du concerto.

La coda reprend la fin de l'introduction orchestrale : 2-2b et codetta, auxquelles Mozart ajoute 5 mesures de conclusion sur l'accord parfait de LA majeur. Elle est toute en douceur et nous prépare à l'arrivée de l'admirable adagio.

2ème mouvement - adagio

Le 2ème mouvement est en fa# mineur, relatif de LA majeur, tonalité générale du concerto. Dans toute son oeuvre c'est la seule fois où Mozart utilise cette tonalité. Les autres oeuvres en LA ont généralement leur mouvement lent en RE, sous-dominante de LA. La sous-dominante est adoptée la plupart du temps par Mozart comme tonalité pour ses mouvements lents. Le relatif mineur est utilisé rarement, mais toujours pour de très grandes oeuvres. Ainsi en dehors du LA majeur on trouve 3 concertos en MIb (donc avec un andante en ut mineur, relatif de MIb) : le concerto pour piano *Jeunehomme* K.271, la symphonie concertante pour violon et alto K.364, le concerto pour piano K.482. Fa# mineur apparaît bien comme un choix déterminant qui ne doit rien au hasard. La couleur est plus sombre, la tonalité plus grave que celle des autres oeuvres en LA, notamment le concerto pour clarinette. De plus c'est le dernier mouvement lent en mineur de son oeuvre (du moins pour les oeuvres en plusieurs mouvements).

La structure est très simple : c'est une forme ternaire ABA avec une importante coda. Le mouvement est dominé par 2 admirables thèmes, celui du piano A1, celui de l'orchestre A2. La section centrale B, en majeur, n'est là que comme intermède de détente entre 2 sections A, en mineur, d'une extraordinaire intensité.

L'exposition A comporte 4 épisodes : A1, A2, A3, A4. Le premier thème A1 est joué par le piano seul. C'est l'un des plus beaux thèmes de toute la musique : longue phrase musicale (près d'une minute), rêveuse, profondément mélancolique, empreinte de cette passion voilée si caractéristique de Mozart, avec une grande diversité de phrasé.

Dès le début on perçoit le balancement d'une sicilienne, avec son rythme en 6/8 qui va animer tout le mouvement (♪♬♪♬). Les mouvements lents en 6/8 sont rares chez Mozart, et bien peu ont ce rythme de sicilienne. La pulsation du 6/8 perçue comme ternaire, parce que le tempo est très lent, se conjugue à la structure ternaire de la phrase, inhabituelle chez Mozart avec ses 3 carrures de 4 mesures.

On notera dans la ligne mélodique à la 2ème mesure un intervalle de 7ème très expressif la-si, puis une chute saisissante de plus de 3 octaves entre le sol de la main droite et le mi# de la main gauche (le mi# fait bien partie de la ligne mélodique et non de l'accompagnement). On notera également la longue sixte napolitaine qui introduit une belle modulation en SOL majeur dans les mesures 9 et 10, avant le retour apaisant de la tonique qui termine la phrase.

Le thème A2 que joue l'orchestre en réponse au thème A1 du piano, n'est pas moins beau. La phrase de 8 mesures est constituée par 4 groupes de 2 mesures. Les premiers violons et la clarinette jouent le motif initial de 2 mesures. Il est repris à la

tierce supérieure par la flûte et les violons, tandis que le basson joue en canon une imitation du thème. La phrase continue son ascension avec la reprise *forte* du motif à l'octave par la clarinette et les violons. Si la ligne mélodique reste inchangée, à une octave près, l'harmonie sous-jacente est totalement différente. Commencent alors des modulations très expressives, avec une succession de septièmes diminuées descendant chromatiquement, ut# mineur, ut mineur, si mineur (harmonies hardies à l'époque de Mozart et considérées comme très dissonantes) : la tension émotive est à son maximum. Après ce sommet, ce "climax", la phrase s'apaise avec le retour de la tonique dans les 2 dernières mesures.

Le piano reprend alors son jeu, d'abord seul, puis accompagné par l'orchestre. C'est le thème A3 qui prolonge, commente et varie à la fois A1 et A2. Mozart réalise ici une belle synthèse des 2 premiers épisodes avant de conclure la première partie de cet adagio par une codetta A4, en la mineur, qui prépare l'arrivée de la partie centrale.

La section centrale, en LA majeur (relatif de fa# mineur), est constituée de 2 épisodes B1 et B2. Après la grande tension de l'exposition, ces épisodes plus légers, plus détendus, sont nécessaires avant d'aborder la réexposition. Le premier thème B1, d'abord exposé par la flûte et la clarinette, est ensuite repris par le piano. Un beau dialogue B2 entre vents et piano lui succède, avec notamment les triolets de la flûte et du basson (mesures 46-47). Deux mesures des instruments à vent (51-52) ramènent la tonalité de fa# mineur et le thème A1.

La réexposition débute par le thème A1 que le piano reprend textuellement comme dans l'exposition, mais avec 3 mesures supplémentaires qui en approfondissent encore la mélancolie (mesures 65 à 67). A son tour le thème A2 est repris, lui aussi intégralement par l'orchestre, avec les mêmes modulations expressives. Puis, accompagné du piano cette fois, l'orchestre ajoute 4 mesures au thème A2. Ce prolongement se substitue au thème A3 de l'exposition et débouche directement sur la codetta A4, plus courte que dans l'exposition (4 mesures au lieu de 7) et constituée d'un dialogue piano-basson.

La coda est en 2 parties : d'abord un nouveau thème C. Quinze notes seulement dans ce thème de coda (2 fois 4 mesures avec formule cadencielle : sixte, quarte et sixte, 7ème de dominante, tonique). Chaque note et chaque silence prennent ici une densité et un relief saisissants sur fond de pizzicati des cordes. Il n'y a pas vraiment de mélodie. Les notes très espacées arrivent une par une comme "des gouttes d'or répétées", nous dit Jean-Victor Hocquard, avec leurs intervalles immenses (7ème mesure du thème : intervalle sol-ré de plus de 2 octaves), avec la modulation en SOL majeur (sixte napolitaine de la 7ème mesure), avec l'attente de la tonique et de son apaisement.

Plusieurs musicologues (Girdlestone, Wyzewa et Saint-Foix, Tovey) ont émis l'hypothèse que le dépouillement total de la ligne mélodique était seulement un squelette que Mozart devait compléter lorsqu'il jouait le concerto. Pourtant très rares sont les interprètes qui se risquent à ornementer ce passage. Alfred Brendel l'a récemment fait chez Philips. Cette ornementation fait perdre toute la sobriété, le dépouillement, l'envoûtement de cette musique. Il faut absolument, nous semble-t-il, jouer la partition telle que Mozart l'a écrite.

La coda se termine par un triple rappel du début du thème A2, d'abord à la flûte à laquelle viennent ensuite se joindre la clarinette puis le basson, dans un dialogue d'une très grande simplicité avec le piano. Un dernier pianissimo, et le chant s'évanouit dans une indicible mélancolie.

(à suivre)

Nouveautés dans l'Edition Musicale

FORMATION MUSICALE

Le temps de l'espace, Claire RENARD. Ed. **VAN DE VELDE**
Ce petit volume de 70 pages est très riche par son propos : permettre à l'éducateur de faire pénétrer de plein pied l'enfant dans la création de musiques d'aujourd'hui. Elle part du principe que la musique du passé ne peut être pénétrée que par une prise de possession d'un langage musical contemporain. Quoi qu'on pense des présupposés, ce livre se propose de faire émerger une écoute intérieure au milieu des déferlements sonores car, dit-elle, "il est plus que jamais nécessaire d'ancrer notre appréhension du monde sonore dans une réalité vécue, afin de garder à la musique son pouvoir d'expression". Au delà des querelles d'école, tout musicien trouvera dans ce livre des pistes passionnantes de réflexion et d'action.

Du solfège sur la F.M. 440.2 Deux volumes : *Lecture/Rythme* et *Chant/Audition/Analyse*. Volume 2 : Débutant 2 (1er cycle) **Jean Marc ALLERME** Editions **BILLAUDOT**. Cet ouvrage est publié dans le cadre de la collection de la *FNUCMU*.
A l'opposé de l'ouvrage précédent, voici une introduction systématique au solfège classique. L'auteur a privilégié radicalement la qualité des exercices : peu de lignes, mais une progression rigoureuse avec des indications pédagogiques et une démarche très précises. La partie analyse, en Débutant 2, est encore très proche de la "théorie" pure et simple, cependant nous trouvons déjà le dépistage des cadences ou des transpositions.

Introduction au langage musical Jacqueline ROBINSON. Editions **CHIRON.**
Les éditions *CHIRON*, fondées en 1906, proposent régulièrement des ouvrages sur le corps, l'expression corporelle, la danse et la musique. L'ouvrage qui nous est parvenu est la deuxième édition élargie d'un ouvrage d'abord destiné aux danseurs et largement diffusé depuis 1979. Tel quel, il me semble répondre bien sûr au besoin des danseurs, mais il sera apprécié de tous ceux qui, amateurs éclairés, cherchent à mieux comprendre les oeuvres qu'ils écoutent. Personnellement, j'ai commencé à l'utiliser comme un complément et un support aux cours de formation musicale que je donne à des adultes. Ajoutons qu'il est accompagné d'une cassette remarquablement réalisée sur le plan pédagogique.
Chacun des chapitres de ce livre est rythmé par des travaux pratiques souvent inspirés par le lien de la musique avec la danse et le corps. Ce petit livre, à la fois très complet et très abordable pourrait être le compagnon indispensable de l'"honnête homme" mélomanne d'aujourd'hui. Bien sûr, la démarche est chronologique... Mais beaucoup ne découvrent en fait les musiques d'aujourd'hui qu'à partir de celles d'hier. Alors...

Les formes musicales B : *Canon, Fugue, Variation, Ouverture, Poème symphonique.* **Michel ASSELINEAU & Eugène BEREL.** Collection *Musiques en pratique*. Editions **J.M. FUZEAU.**
Ce dossier fait suite à ceux dont nous avons rendu compte dans le numéro de juillet de la revue. Je rappelle que le matériel comprend trois cassettes, une notice d'utilisation, un Guide Pédagogique et un Cahier de Travaux Pratiques pour l'élève. Il est vraiment rageant d'avoir de tels outils à sa disposition au moment où l'Education Musicale n'a jamais été aussi proche de disparaître des Lycées... Pour chaque forme, exemples musicaux et tests sonores se succèdent, tous du plus grand intérêt. Le Guide Pédagogique, qui ne comporte pas moins de 150 pages constitue plus qu'un guide pédagogique : un véritable petit manuel qui servira non seulement aux professeurs mais pourra servir également aux étudiants en musique ou tout simplement aux adultes désireux de se cultiver musicalement. L'ensemble est adaptable à tous les niveaux et rendra les plus grands services.

Rythme et lecture de notes. Alain GRIMOIN. Volume 3 (IM3). Editions **BILLAUDOT**. Le contenu correspond exactement au titre : une première partie est consacrée au solfège rythmique sous forme de 26 lectures rythmiques progressives. La partie lecture, systématiquement sur deux portées clé de sol clé de fa comporte 27 numéros et une initiation à la clé d'ut 4e.

Textes à chanter (complément des *leçons progressives de Solfège*) Volume 3 (IM3) **Alain**

GRIMOIN. Ed. G. BILLAUDOT. Contrairement à d'autres recueils du même genre, celui-ci se limite strictement aux extraits d'oeuvres et ne comporte aucune application pédagogique. En revanche, le choix des extraits est tout à fait judicieux, progressif et présenté dans des adaptations parfaitement réalisées. En particulier, les tessitures sont compatibles avec les élèves courants et les tonalités sont présentées de façon très progressive. En résumé, même si certains textes se retrouvent dans d'autres recueils similaires, on appréciera la progression et les adaptations proposées.

Mélodies et chansons. Piano et Chant. **Darius MILHAUD.** Collection *Compositeurs du XXe siècle*. Ed. **SALABERT.** Cet album contient toutes les mélodies pour voix et piano du catalogue des éditions SALABERT ou des fonds appartenant à ces éditions. Au moment où nous allons entrer dans l'année Milhaud, cet album peut être l'occasion de faire découvrir à nos élèves différentes facettes de l'oeuvre de ce compositeur puisque nous trouvons aussi bien les Sept Poèmes de Paul CLAUDEL que les Cinq chansons sur des poèmes de Charles VILDRAC.

A la découverte de la lecture pour les niveaux EVEIL, IM1. **Yves KLEIN**. Editions **LEMOINE**. L'originalité de ce recueil est d'être destiné aux petits. Il comblera ceux qui recherchent des possibilités d'un véritable travail solfégique avec ces enfants “en avance” qui ont, malgré leur jeune âge, le désir vivace et le besoin de commencer vraiment un apprentissage musical. Bien sûr, ce recueil peut être aussi utilisé dans un cadre plus traditionnel. On appréciera également tout le sens pédagogique d'Yves KLEIN et la manière dont il continue d'actualiser les grands principes de *Maurice MARTENOT*.

Le volume **A la découverte du rythme**, du même auteur, pour les mêmes niveaux chez le même éditeur mérite le même commentaire. On appréciera en particulier le travail proposé avec des enregistrements sonores ainsi que l'appel à des chansons ou à des extraits d'oeuvres musicales pour que le rythme, qui en est le coeur, ne soit pas séparé de la musique. L'avant propos donne clairement les indications pédagogiques de mise en oeuvre du recueil et le tableau analytique de la progression permettra au professeur une vue claire de la démarche.

Quant au volume **A la découverte du chant**, troisième de la collection, il complète les deux précédents par les exercices d'intonation accompagnés des gestes destinés à situer dans l'espace le mouvement sonore. On y retrouve les mêmes qualités que dans les précédents.

Théorie - tests. Annie LEDOUT. Ed. LEMOINE. La théorie sous forme de questionnaire genre SOFRES. Le cahier est constitué de feuilles sur lesquelles il suffit de cocher les réponses et qu'on détache ensuite pour, dit l'auteur, permettre le contrôle continu des connaissances.

Chanter, écouter, écrire. Sergio ARRIAGADA. Ed. LEMOINE. IM1. Il s'agit d'une initiation méthodique à la dictée musicale. On appréciera que celle-ci ne soit pas coupée du chant et de la mémorisation.

PIANO

Quel cirque ? *Sept pièces pour piano.* **Bruno ROSSIGNOL.** Ed. **LEMOINE**. Une série de pièces fort amusantes pour une deuxième ou troisième année de piano.

Piano album, Marcel BLANCAFORT. Editions **SALABERT**. Toujours tirées du fond *Maurice SENART*, voici cet album composé de pièces écrites entre 1918 et 1926. Des oeuvres à découvrir, une musique attachante et belle.

Casting *Pièces faciles pour piano*. Collection *Piano-Jazz-Blues*. **Annick CHARTREUX**, Ed. **VAN DE VELDE**. Des pièces pas toujours si faciles que ça mais qui seront appréciées de tous ceux qui sont déjà utilisé les autres albums d'Annick CHARTREUX chez le même éditeur pour initier leurs élèves au Jazz. Beaucoup de plaisir en perspective pour les élèves et le professeur !

Canto TEJIDO. Julio ESTRADA. Ed. SALABERT. Oeuvre de 1974. Il s'agit d'une étude de sons et de rapports sonores.

Impromptus D 899 & D 935. SCHUBERT. *Urtext* sous la direction d'**André KRUST** Ed. **LEMOINE.** Les éditions LEMOINE continuent le rajeunissement de leur fond en rééditant dans une édition impeccable les Impromptus. On ne peut qu'applaudir encore à cette entreprise qui met à la disposition des pianistes des éditions précises, bien françaises et à un prix abordable...

CHANT CHORAL

Les éditions **A coeur joie** ont publié un arrangement pour choeur du **Beau DANUBE bleu de Johann STRAUSS** par **Leo LEHNER.** Bien sûr, le texte est en allemand. De quoi changer un peu notre répertoire choral... Nous trouvons aussi une pièce de jeunesse de **MOZART**, composée à Londres en Juillet 1765 : Le **Psaume 46,1. Il** s'agit d'un madrigal spirituel, où l'enfant de 9 ans montre déja une certaine maîtrise de la fugue. Notons également un **Laudate Dominum** (*Psaume 150*) de **PITONI**(1657-1743), d'une écriture verticale et sans difficulté, **Inter Vestibulum** de **G.A. PERTI**, plus contrapunctique mais relativement facile.

Leçons des ténèbres, mercredi, jeudi et vendredi saint. Marcel LANDOWSKI Editions **SALABERT**. Cette oeuvre est écrite pour Soprano, Alto, Basse et Violoncelle solistes, choeur à quatre voix mixtes et piano. Bien qu'elle ne soit pas à la portée de toutes les chorales, je me devais de la signaler ici pour sa beauté expressive, sa profondeur, sa densité. Elle est digne de son modèle grégorien et je souhaite qu'elle soit connue et diffusée.

Daniel BLACKSTONE

Vivat "Casa Dei" !

Pour célébrer comme il convient le XXV[e] anniversaire de sa fondation, les organisateurs du prestigieux Festival de La Chaise-Dieu, Guy Ramona et Georgy Cziffra, avaient passé commande à Yves Hucher et à Jacques Chailley d'un oratorio évoquant l'hitoire de l'illustre Abbatiale.

Casa Dei fut ainsi créée, le 31 août 1991.

L'oeuvre est divisée en quatre grands "moments" évoquant les riches heures du passé de La Chaise-Dieu : venue de Robert de Turlande, en 1040, dans l'humble ermitage livradois, sur lequel il fit ériger, dix ans plus tard, une abbaye bénédictine; édification, au XIV[e] siècle, de l'actuelle abbatiale gothique, grâce aux largesses du pape Clément VI, ancien moine de l'abbaye; "Bible du Pauvre", trois grandes tapisseries de la nef illustrant le Massacre des Innocents, la Cène et la Descente aux Enfers; renaissance de l'abbaye, grâce à la musique qui désormais l'habite – "Vita mutatur, non tollitur", tel n'est-il pas le leitmotiv de la partition ?

Digne de ces lieux magnifiques et de leur passé grandiose est la partition de Jacques Chailley. La soprane Christiane Eda-Pierre, le baryton Olivier Lallouette, Yves Hucher dans le rôle parlé du "Voyageur", le Choeur d'enfants de la Haute-Loire (direction Guy Fourcaud), le Choeur philharmonique de Lodz, l'Arthur Rubinstein Philharmonic Orchestra et l'organiste Miroslaw Pietkiewicz, sous la direction de Ilya Stupel, concoururent au triomphe de l'oeuvre dont plusieurs parties durent être bissées.

Le musicien aura su, avec bonheur, tirer parti des multiples lieux que le cadre mettait à sa disposition : nef, chevet, jubé et loggia permirent de donner encore plus de relief à une partition toute de noblesse et de ferveur. "Ni stérile pastiche d'ancien, ni outrageuse pseudo-modernité. J'ai choisi de rester moi-même", précise d'ailleurs Jacques Chailley. l'enthousiasme de l'immense public qui emplissait l'abbatiale lui aura certes donné raison. Précisons que l'enregistrement de ce concert exceptionnel devrait être prochainement publié en disque compact.

Francis Cousté

nOtre discOthèque

• Johannes OCKEGHEM, *Requiem; Messe "L'Homme armée";* Ensemble Métarmorphosés de Paris, Ensemble vocal Coeli et terra, dir. Maurice Bourbon. Arion 68 149, DDD, 60'35".

Composé très probablement pour les obsèques d'un roi de France – celles de Charles VII en 1461 ou celles de Louis XI en 1483 – le *requiem* d'Ockeghem est le premier Requiem polyphonique qui nous soit parvenu puisque celui de Dufay est perdu. La messe *"L'Homme armé"* utilise en *cantus firmus* un chant guerrier célèbre, originaire de la Cour de bourgogne; elle est contemporaine de celle de Dufay, vers 1460. Le travail de reconstitution proposé ici est très beau et l'interprétation est à la fois sobre et prenante. Un disque qui fait plaisir, d'autant plus que malgré le faible nombre d'oeuvres qui nous reste de lui, Ockeghem n'est pas très gâté par le CD; à quand le report en CD de l'oeuvre profane par l'Ensemble médiéval de Londres (L'Oiseau-Lyre)?

ANNÉE MOZART

• *Sonates pour piano et violon;* Radu Lupu, Szymon Goldberg. Decca, coffret de 4 CD, 430 306-2, ADD, 281'46".

On ne manque pas de versions de ces oeuvres, l'amateur trouvant dans des interprétations diverses et variées de quoi satisfaire tous les goûts, même les plus bizarres... La version proposée ici n'est pas une redondance, loin s'en faut. Radu Lupu et Szymon Goldberg avaient enregistré en 1974 seize de ces sonates, autant dire l'essentiel puisque figurent aussi bien les K 296, 301, 302... que les K 481, 526 et 547. Du beau style mozartien fort bien servi par une prise de son équilibrée. Une référence, à n'en pas douter.

• "Interprétation légendaires" chez Sony.

Ce label est peut-être un peu outré pour les *Symphonies* 28, 33, 35, 39, 40 et 41 par George SZELL à la tête de l'Orchestre de Cleveland. C'est néanmoins très bien fait et cette version n'a pas à rougir d'être comparée par exemple à celles de Klemperer ou de Krips. On trouvera aussi les *Sérénades* K 320 et 525, *l'Exultate jubilate* avec la soprano Judith Raskin et l'ouverture des *Noces de Figaro.* **Coffret de 3CD, SM 3K 46 515, ADD, 209'11".**

On se rapproche de la légende avec Robert Casadesus dans les *Concertos pour piano* K 467,482,488,491,537 et 595. L'Orchestre de Cleveland est toujours dirigé par George SZELL. Les interprétations de Casadesus étaient didactiques et inspirées; il s'agit donc de véritables références. L'ensemble – mais il en manque ! – est complété par le *Concerto* K 365 pour deux pianos, Robert étant rejoint par son épouse Gaby et l'Orchestre de Philadelphie étant placé sous la baguette d'Eugène Ormandy. Une fête pour l'oreille. **Coffret de 3CD, SM 3K 46 519, ADD, 194'53".**

• *Lieder, duos trios et quatuor vocaux;* Ana Maria Miranda, soprano, Christian Ivaldi, piano, Lieder Quartett, etc. Arion 68 161, ADD, 60'32"..

Ce disque, au demeurant superbe, est issu d'un curieux mélange de deux disques, noirs parus en 1969 et en 1979. Du premier, on retrouve dix des onze *Lieder* mais non la *Petite cantate allemande* K 619; du second, les *Nocturnes* pour trois voix et trois cors de basset, le *Duo* K 625, les *Trios* K 441, 441 b et 532, le *Quatuor* K 571 a. Il manque malheureusement les *Canons*, sauf le K 561, seul rescapé. Nous voilà donc obligés de conserver les deux disques noirs ! Aujourd'hui comme hier et avant-hier, les textes chantés et leur traduction manquent fâcheusement.

• *Les concertos pour piano;* Karl Engel, Orchestre du Mozarteum de Salzbourg, dir. Leopold Hager. Teldec, coffret de 10 CD, 9 031-72 482-2, ADD, 11h 38'35".

J'avais signalé la chiche parution d'un seul CD de cette intégrale – seul manque le K 107 (21 b) d'après Jean-Chrétien Bach, mais on s'en passe fort bien – et, comme d'habitude, j'avais râlé ! Me voilà comblé, car en 10 CD, au minutage souvent généreux, on a les 27 concertos – y compris donc ceux pour deux et trois pianos, avec Till Engel et Leopold Hager – et les deux rondos. On sait que cette version est la première réalisée d'après la Neue Mozart Ausgabe, mais les interprètes ont aussi, et avec raison, suivi les leçons de C. M. Girdlestone *(Mozart et ses concertos pour piano,* Desclée de Brouwer, 1953) et ont su meubler, nourrir de musique les points d'orgue et les manques de la partition. Sauf erreur de ma part, cette remarquable et savante étude musicologique n'a pas été rééditée; une grave lacune pour l'année Mozart. Karl Engel est un mozartien rêvé mais Leopold Hager est parfois trop appliqué; peu importe, nous disposons ici d'une intégrale de référence qui domine les nombreuses autres versions. Le gros coup de coeur du mois.

• Ludwig van BEETHOVEN, *Les trios avec piano;* Beaux Arts Trio. Philips, coffret de 5 CD, 432 381-2, ADD et DDD, 5h 58'37".

Le trio étasunien Beaux Arts a été fondé en 1955 par Daniel Guilet (violon), Bernard Greenhouse (violoncelle) et Menahem Pressler (piano). Isidore Cohen remplaça Daniel Guilet en 1968; depuis 1987, Peter Wiley tient la partie de violoncelle. Ainsi, de 1968 à 1987, le Beaux Arts Trio à bénéficié d'une longue communion entre trois musiciens d'exception soucieux aussi bien du style que de la prise de son. Spécialisés dans la musique classique et romantique, les trois compères ont enregistré tous les grands trios des XVIIIe) et XIXe siècles. Il s'agit toujours d'enregistrements marquants, voire de références : Hadyn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Dvorak, etc.

Cette intégrale de Beethoven confirme l'excellence de leur interprétation. Elle comporte les onze trios numérotés mais aussi le *Trio* op. 38 d'après le *Septuor* op. 20, le *Trio* réalisé d'après la *2e Symphonie* op. 36 et le mouvement de trio en mi bémol majeur. Ce retour en CD de disques noirs enregistrés entre 1980 et 1983 était évidemment indispensable.

• Ludwig van BEETHOVEN, *Quatuor à cordes, vol. 5;* Nouveau Quatuor de Budapest. Hyperion CDA 66 405, DDD, 71'02".

Le Nouveau Quatuor de Budapest poursuit son intégrale des Quatuors de Beethoven. Ce cinquième volume regroupe, sans doute pour des questions de durée des oeuvres, les *Quatuors* op.

74 et 131. Ce couplage est un peu gênant car avec le *10e Quatuor* (1809) Beethoven est au sommet de sa deuxième période créatrice tandis que le *14e Quatuor* (1825-1826) appartient à la dernière période, celle de l'absolu. Je crois que les interprètes n'ont peut-être pas assez mesuré la distance qui sépare ces deux oeuvres. Mais cette version est agréable à écouter et figure honorablement dans une intégrale qui s'étoffe.

• Carl Maria von WEBER, *Oberon;* P. Domingo, B. Nilsson, J. Hamari, etc., Choeur et Orchestre symphonique de la Radio bavaroise, dir. Rafael Kubelik. DG, coffret de 2CD, 419 039-2, ADD, 139'03".

Oberon est un opéra tout à fait charmant, bizarrement délaissé. Cette version de 1970 est la seule intégrale que je connaisse, et c'est une fort belle réussite : chanteurs, orchestre, direction, prise de son, tout est bon ! C'est donc avec joie que je salue ce report en CD. C'est aussi une occasion de rendre hommage à Rafael Kubelik, chef d'orchestre sensible et inspiré. J'attends ainsi d'autres reports, comme celui de son merveilleux *Lohengrin* de Wagner.

• Robert SCHUMANN, *Oeuvres pour choeur mixte a cappella;* Choeur Canzone, dir. Frans Rasmussen. Kontrapunkt 32 076, ADD, 76'34".

Le fervent schumanien que je suis n'avait pas laissé passer un album de deux disques noirs enregistrés en 1982 et 1983 et consacrés à l'intégrale des oeuvres pour choeur mixte *a cappella*. Ces très belles partitions, trops souvent négligées, ont été composées à Dresde entre 1846 et 1849. Elles comprennent les cinq *Lieder* op. 55, les quatres *Chants* op. 59, les quatre cahiers de *Romances et ballades* op. 67, 75, 145 et 149 et les quatre *Chants* pour double choeur op. 141 (mais faute de place, cette dernière oeuvre n'a pu tenir dans le présent CD qui s'intitule donc à tort "oeuvres complètes"; peut-être pour un autre CD ?). L'interprétation est exemplaire et je ne saurais trop conseiller de posséder cette petite merveille, nouvelle réussite de la firme danoise, décidément bien inspirée.

• Camille SAINT-SAENS, *Requiem;* A; Constantin, J. Mayeur, etc., Maîtrise des Hauts-de-Seine, Orchestre d'Orléans, dir. Jean-Marc Cochereau. Solstice SOCD 75, DDD (?), 50'14".

Le court *Requiem* de Saint-Saëns fut composé en huit jours dans un hôtel bernois en avril 1878. Il s'agissait d'abord d'une commande d'un ami du musicien qui lui léguait 100 000 F pour le décharger de tout souci matériel, mais un codicille du testament annulé l'obligation de composer un Requiem. Saint-Saëns tint cependant parole pour le premier anniversaire de la mort de son ami. Je me réjouis une fois de plus du regain d'intérêt pour la musique française, et pas seulement par des étrangers... cette version française fort bien enregistrée traduit comme il convient l'horreur de la mort et la joie de la vie éternelle. Le CD est complété par trois oeuvres pour orgue interprétées par François-Henri Houbart. Un disque émouvant.

• Richard STRAUSS, *Elektra;* I. Borkh, M. Schech, J. Madeira, D. Fischer-Dieskau, Choeur et Staatskapelle de Dresde, dir. Karl Böhm. DG, coffret de 2CD, 431 737-2, ADD, 100'12".

Créé à l'Opéra de Dresde le 25 janvier 1909, *Elektra* est le quatrième opéra de Richard Stauss et le premier écrit en collaboration avec Hugo von Hofmansthal. Cette oeuvre superbe et âpre nous revient en CD dans un version enregistrée en 1960 et qui doit être considérée comme une référence même si l'on peut préférer ici ou là la version de Solti de 1967 (2CD Decca 417 345-2). Une autre preuve – mais en faut-il ? – de l'excellence de Karl Böhm.

• Ottorino RESPIGHI à l'honneur.

Non, il ne s'agit pas d'un ORL italien, comme pourraient le croire les mélomanes pressés. J'avoue avoir puisé dans le catalogue distribué par *Média 7* des oeuvres que l'on a trop tendance à ne connaître que de nom... A chacun son mauvais goût mais je suis sûr que ces deux disques valent le détour.

Pour violon et orchestre, voici le fameux *Concerto grégorien* et le *Poème d'automne* par Takako Nishizaki et l'Orchestre symphonique de Singapour dirigé par Choo Hoey. **Marco Polo 8.220152, DDD, 44'18".** De l'exploration un peu courte mais pleine de surprises.

Les *Vitraux d'église* et les *Impressions brésiliennes* nous sont proposées par l'Orchestre Philharmonia sous la baguette de Geoffrey Simon. De la belle musique descriptive bien interprétée. **Chandon CHAN 8317, DDD, 45' 22".** Court mais bon.

• Maurice RAVEL, *Les deux concertos pour piano;* Cécile OUSSET, Orchestre symphonique de Birmingham, dir. Simon RATTLE. EMI CDC 7 54158 2, DDD, 64'51".

Ces deux chefs-d'oeuvre sont très souvent enregistrés mais si les bonne versions du *Concerto en sol* ne manquent pas, je n'ai jamais, jusqu'à présent, été enthousiasmé par les interprétations du *Concerto pour la main gauche*. Enfin, Cécile Ousset parut, et l'auditeur en reste pantois, sans souffle. Il n'y a pas à barguigner, nous tenons là une version d'exception, à se demander comment fait la pianiste ! Utiliserait-elle la main droite ? Mais non, le concerto à deux mains et le *Tombeau de Couperin* – qui complète le disque – prouvent à l'évidence l'extraordinaire élan de Cécile Ousset. La direction de Simon Rattle et la prise de son ajoutera au plaisir. Un diamant de la plus pure eau.

• Francis POULENC, Claude DEBUSSY, Maurice RAVEL, Eric SATIE, *Mélodies;* Pierre BERNAC, Francis POULENC. Sony "Masterworks Portrait" MPK 46731, AAD, 75'01".

Les interprétations du baryton Pierre Bernac (1899-1979) ont toujours été des modèles d'intelligence musicale et de diction; on se reportera à son excellente étude *Francis Poulenc et ses mélodies* (Buchet / Chastel, Paris, 1978). Sa voix un peu faible mais claire et raffinée s'adaptait fort bien à la mélodie française. Quant au compositeur Francis Poulenc, on oublie parfois qu'il était un excellent pianiste. Cette anthologie est donc une fête pour les oreilles avec, entre autres, *Banalités, Chansons villageoises, Quatre poèmes de Guillaume Apollinaire* ou *Calligrammes* de Poulenc ou les *Histoires naturelles* de Ravel.

• Bela BARTOK, *Le Prince de bois, Tableaux hongrois;* Orchestre Philharmonia, dir. Neeme Järvi. Chandos CHAN 8895, DDD, 65'51"..

Neeme Järvi est décidément un diable d'homme. On ne l'attendait pas, avec une telle réussite, dans Bela Bartok. On se réjouit donc de cet enregistrement qui propose à côté de l'intégrale du ballet *Le Prince de bois* une très belle version des *Tableaux hongrois,* pages symphoniques ravissantes. Un disque de premier choix.

• Serge PROKOFIEV, *Concertos pour violon;* Lydia Mordkovitch, Orchestre national d'Ecosse, dir. Neeme Järvi. Chandos CHAN 8709, DDD, 47'31".

De nouveau Järvi dans Prokofiev, avec l'excellente violoniste

Lydia Mordkovitch. C'est bien fait, mais l'enthousiasme n'est pas au rendez-vous. Une version recommandable néanmoins. La durée du CD est bien courte.

• Serge PROKOFIEV, *Musiques de film et de scène;* Orchestre symphonique Maly de Moscou, dir. Vladimir Ponkin. Le Chant du monde, coffret de 2CD, LDC 288027 / 28, DDD, 60'49".

Le beau coffret que voilà ! A côté de la suite tirée du film *Lieutenant Kigé,* on dispose de deux oeuvres rarement enregistrées, les musiques de scène pour *Hamlet* et *Eugène Onéguine* (l'ensemble des 44 numéros !). Les interprètes sont très à l'aise dans cette musique : Ludmila Koroleva, soprano, Boris Stetsenko, Baryton, le choeur Blagovest. L'Orchestre Maly de Moscou est bien dirigé par Vladimir Ponkin. Une réalisation qui mérite un joli coup de chapeau.

• Arthur HONEGGER, *Pacific 231, Rugby, Pastorale d'été, Une Cantate de Noël;* Camille Maurane, Orchestre national de L'O.R.T.F., dir. Jean Martinon. EMI Classics CDM 7 63944 2, ADD, 46'25".

Bonne idée que cette nouvelle collection économique qui permet, entre autres, de retrouver des enregistrements de musique française par Georges Prêtre, Pierre Dervaux ou Jean Martinon. Les quatre oeuvres d'Arthur Honegger présentées ici avaient été gravées en 1971. On les retrouve avec grand plaisir car Camille Maurane est un modèle de chanteur français et Jean Martinon avait su hisser l'Orchestre national de l'O.R.T.F. au rang international.

• Festival de Malboro chez Sony.

Qui ne connaît ce remarquable festival de musique de chambre. rassemblant tous les étés pour huit semaines dans le Vermont les plus grands noms de la planète ? Cette étonnante manifestation a été fondée il y a 40 ans par les familles Moyse, Busch et Serkin. Les concerts hebdomadaires ont débouché sur des enregistrements légendaires, certains étant encore inédits. Sony fait un cadeau somptueux aux mélomanes en publiant douze CD séparés – et il y en aura d'autres ! – qui permettent de retrouver, à côté des noms cités plus haut, Pablo Casals, Jaime Laredo, Isidore Cohen ou Yo-Yo Ma. Quant aux oeuvres, excusez du peu ! : *4ᵉ Symphonie* et *Octuor* de Mendelssohn, les deux *Quintettes* de Schubert, le *2ᵉ Sextuor* et le *Trio avec cor* de Brams, *L'Octuor pour vents et cordes* d'Hindemith, ou de Mozart en perles fines : *Quintette* K 581, *Concertos* K 365, 414 ou l'extraordinaire inédit comportant la *Sérénade* K 361 et la *Sonate pour basson et violoncelle* K 292. On rendra aussi un hommage à Rudolf Serkin, directeur du festival depuis la création et qui vient hélas de nous quitter.

• Fêtes à Venise : oeuvres d'Antonio VIVALDI. Orchestre de chambre Jean-François Paillard, dir. J.-F. Paillard; I Solisti veneti, dir. Claudio Scimone. Erato, coffert de 2CD, 2292-45668-2, AAD et DDD, 120'08".

On a tellement fait donner l'artillerie lourde ces temps-ci pour fêter Mozart que, malgré lui, Wolfgang Amadè (il faut rappeler aux thuriféraires de l'ineptie formanienne que Mozart n'a jamais utilisé la forme "Amadeus") a occulté le 250ᵉ anniversaire de la disparition d'Antonio Vivaldi. Quelques maisons de disques ne l'oublient pas, comme Philips qui a entamé une gigantesque "Edition Vivaldi" qui n'a rien à envier à l'"Edition Mozart" : à se fâcher avec son percepteur ! Ou encore comme ici Erato qui nous propose une anthologie d'enregistrements réalisés de 1965 à 1988. Oui, Venise est très belle – *Venezia bellissima,* sous-titre du coffret – avec la musique de Vivaldi : les *Quatre saisons,* des concertos pour trompette(s), mandoline(s), hautbois, flûte ou violon. Maurice André, Jean-Pierre Rampal, Pierre Pierlot..., c'est vraiment la fête à Venise !

Philippe ZWANG

• LEMELAND, Aubert. – *Double concerto & Intégrale pour piano* – Paris : Cybelia. - 1989, 56'49" ("Musique française', CV 831).

Certes cet enregistrement est un peu ancien, mais il nous permet de prendre connaissance d'un autre aspect de la création d'Aubert Lemeland : son oeuvre pour piano (Opus 4, 6, 121 et 129), servie par Geneviève Ibanez. Ces pièces se placent dans une ligne résolument débussiste ces dernières années alors qu'elle étant un peu plus "moderniste" à ses débuts. Cette position en marge de la création contemporaine me fait penser au mot d'Oscar Wilde : *Rien n'est aussi dangereux que d'être trop moderne. On risque de devenir tout à coup démodé.* Quant au *Double concerto,* c'est un enchantement particulièrement réussi de l'usage des cordes et des bois. Lô Angelloz assure la partie soliste dévolue à la flûte et Pierre Surget, celle du hautbois. Ce Concerto possède une dynamique interne que l'orchestre de la Suisse Romande, sous la direction de Jean-François Monot, nous donne à toucher, à voir comme à entendre ainsi qu'une toile impressionniste.

L'enregistrement, d'une bonne qualité technique, sert cette suite de compositions qui font d'Aubert Lemeland une heureuse exception dans ces temps où règnent les conformismes de bon ton.

• ANONYME – *Pygmées du Haut-Zaïre* – Paris : Fonti Musicali - 1991, 68'34" ("Musée Dapper", FMD 190).

A l'occasion de l'exposition "Pygmées?", qui se tient au Musées Dapper du 30 mai au 29 septembre 1991, les éditions Fonti Musicali nous permettent d'entendre des chants des tribus Kango, Efe et Asua, enregistrés par Didier Demolin entre 1986 et 1990.

Ces polyphonies primitives faites d'assemblages de voyelles et de syllabes, sont généralement dénuées de sans. Reste la joie de chanter et d'exprimer son clan puisque les mélodies varient d'une tribu à l'autre et surtout d'accompagner les évènements importants de la vie. Un magnifique ouvrage sur les réalisations et décors pygmées complète ce disque d'ethnomusicologie.

• ANONYME – *Instruments de musique du monde* – Paris : Le Chant du Monde - 1991, 70'49" ("CNRS / Musée de l'Homme", LDX 274675).

En guide de préface à toute une série de disque consacrée aux musiques du monde, réalisés en collaboration par le CNRS et le département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme, ce CD nous donne des échantillons de ces musiques exotiques classées en quatre grande familles : les cordophones, les membranophones, les aérophones et idiophones.

Parfois déroutantes, souvent charmeuses, ces musiques nous font faire un tour du monde en un peu plus d'une heure. On trouvera, accompagnant ce CD, un abondant et excellent livret bilingue illustré de 119 pages. Pour aller à la découverte des rythmes et sons du monde. A ne pas manquer.

Daniel FONDANECHE

L'INSTITUT MUSICAL

A la création, en 1966, de l'Institut Musical Européen, nul n'aurait pu imaginer l'importance qu'il occuperait un quart de siècle plus tard dans la vie artistique de notre pays.

L'intérêt, l'efficacité, les bienfaits dispensés par le Concours de piano qu'il organise chaque année ne sont plus à souligner. Les résultats, toujours plus marquants démontrent à quel point ces joutes pianistiques sont, pour beaucoup de participants, une légitime reconnaissance de leurs qualités et, quelquefois le point de départ d'un cheminement ultérieur pour accéder à de tangibles succès. Ce concours est bien fait pour stimuler les aspirations des candidats, le diplôme, pour récompenser leur talent. Ceux-ci dont le nombre ne cesse de croître (66, la première année, 492, en mai dernier) sont jugés par un jury international représentant sept pays, présidé par le Professeur Alexandre Müllenbach; grand virtuose, compositeur, master-professeur au Mozarteum de Salzbourg.

Depuis six ans, les disciplines d'Harmonie, de Contrepoint et d'Histoire de la Musique sont associées aux épreuves instrumentales et, à elles seules, ont réuni cette année, 178 candidats.

La grande triomphatrice de ce XXVe Concours est Marie-Hélène BARRIER qui, avec Valérie LUCAS, ont obtenu le diplôme professionnel.

Au palmarès des Prix, on relève les noms de Christophe FABRIES, Bertrand CHAVINEAU, Anestizja LAKS (Pologne), Emmanuel RIEBER, Tanja WANNEMACHER (Allemagne), Olivier GLEIZER, Frorsten LINDNER (Allemagne), André ADELMAN et Caroline FAURE.

Ce Concours qui, bien avant qu'il en soit question, a pris une dimension européenne est grâce à sa totale réussite, tout à l'honneur de l'Institut Musical Européen et de l'accueillante Ville de Besançon où se déroule les épreuves. Le prochain Concours aura lieu en Mai 1992.

Pierrette MARI

Echos, Nouvelles, Informations...

• Le Forum des Orgues d'Ile-de-France

Quatre-vingt-dis concerts et récitals à Paris et dans 7 départements. Académies, rencontres, tables rondes, actions pédagogiques (nouvelle collection aux Editions Lemoine). Projet de construction d'un orgue par deux établissements d'enseignement technique : le Lycée d'Enseignement Professionnel J.P. Timbaud et la section d'Enseignement Spécialisée Diderot avec le C.N.R. d'Aubervilliers. La Courneuve, Visites d'orgues pour le milieu scolaire.

Renseignements : ARIAM - 9, rue la Bruyère, 75009 PARIS, Tél. : 42.85.45.28 ou 42.81.92.82

• Musique en Sorbonne

– Jeudi 7 novembre : récital avec José VAN DAM
– Mardi 19 novembre : extraits de la Flûte enchantée et le Requiem de Mozart.

• Centre régional de formation à la pédagogie musicale

Conservatoire de DOUAI - 87, rue de la Fonderie, 59500 DOUAI. Stages 1991-1992 du samedi 9 novembre au samedi 11 avril : Analyse, Ecoute, Direction chorale, Flûte à bec, Formation musicale (etc)

• Le Prix Musique de la Balzan-Fondation

est attribué cette année à György Ligeti. Un dossier sur ce compositeur sera présentée dans nos colonnes courant premier trimestre 1992.

• Rencontres Internationales de musique contemporaine du 14 au 17 novembre à METZ

Renseignements, programme : 2, rue de Paradis, 57000 METZ

• CENAM

Le Centre National d'Action Musicale a déménagé. Situé à présent 11-13, rue de l'Escaut, 75019 PARIS, Tél. : 40.36.50.50. Il vous accueille dans ses nouveaux locaux : service de documentation, publications, service télématique, rencontres, débats, colloques sur la vie musicale.

• Association ORFF

Cette association à pour objectif l'information, la diffusion de la Pédagogie Musicale ORFF, son utilisation. Elle propose des ateliers pour enfants, pour adultes, des stages.

Renseignements : 2, rue Thiers, 94500 CHAMPIGNY

• Concours International de composition pour orgue

Grand prix de St Rémy de Provence 1992. Le Concours s'adresse aux compositeurs de toute nationalité. Les inscriptions seront closes le 30 avril 1992. L'oeuvre devra parvenir avant le 1er juin 1992. Oeuvre pour grand-orgue d'une durée de 10 à 15 minutes.

Renseignements : 5, rue Carnot, 13210 st REMY DE PROVENCE.

• Les Editions VAN DE VELDE B.P. 22 à Fondettes

Propose une flûte Roessler en plastique (liège intérieur, bague métallique) d'une très bonne justesse. Un spécimen à prix réduit 35 frs au lieu de 70 frs, vous permettra d'apprécier les qualités de ce nouveau modèle (doigté baroque ou doigté moderne)

• L'Association pour le Concours International J.S. BACH

Présente le Xe concours Piano-violon. Les épreuves se dérouleront à PARIS les 7 et 8 décembre, 14 et 15 décembre 1991 sous la présidence de Miguel CANDELA.

Renseignement et inscriptions : Madame GONNON-FENOGLIO, 12, rue Devéria, 75020 PARIS

• Centre Européen d'Art Polyphonique

Cours gratuit de Direction de Choeur animé par Philippe CAILLARD

Renseignements : 5, rue du Château-Fondu, 78200 FONTENAY-MAUVOISIN, Tél. : 34.76.51.30

• Le Conservatoire National de Région de LIMOGES

Recherche 2 professeurs de Formation Musicale et 1 professeur de Chant Choral.

Ecrire : Monsieur le Maire, Hôtel de Ville, 87031 Limoges

• Le Centre d'Art Polyphonique de l'ARIAM Ile-de-France

Propose aux chanteurs, aux chefs de choeur, aux enseignants, aux choeurs et ensembles vocaux des formations pour tous niveaux en : technique vocale, formation musicale, direction de choeur, pédagogie, études de répertoire sous forme de cours, ateliers, week-ends, stages,etc...

Renseignements et inscriptions: 9, rue La Bruyère, 75009 PARIS, Tél. : (1) 42.81.04.33